

UNIVERSITA DEGLI STUDI DI UDINE

**CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE
CONTEMPORANEA CICLO XXII**

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

**BOURDELLE, BERNARD, MAILLOL: INFLUENZE FRANCESI
NELLA SCULTURA ITALIANA DEGLI ANNI VENTI**

**DOTTORANDA
FABIANA SALVADOR**

**RELATORE
FLAVIO FERGONZI**

INDICE

Introduzione

I. Bourdelle e l'Italia	p. 7
I bronzi di Bourdelle nella collezione Ogetti	p. 26
Il rilievo	p. 34
<i>L'Héraklès archer</i>	p. 43
<i>Il Monument de Montauban</i>	p. 51
<i>Il Centaure mourant</i>	p. 60
<i>Il Monument du général Alvéar</i>	p. 66
II. Bernard e l'Italia	p. 72
A Parigi i primi influssi nell'opera di Andreotti:	
ritmi bilanciati e arcaismo orientale	p. 78
La recezione in ambito romano e la fortuna nelle arti decorative	p. 83
Grazia e arcaismo	p. 90
III. Maillol e l'Italia	p. 99
Suggerimenti a Parigi prima del 1914: Andreotti e Romanelli	p. 110
Atilio Selva: un Maillol mediato da Mestrovic e dalla stampa tedesca	p. 117
Martini e Maillol: il mondo visto plasticamente	p. 127
Maillol: l'affermazione di un linguaggio scultoreo attraverso le esposizioni	p. 139
I. Bourdelle e l'Italia. Illustrazioni	p. 153
II. Bernard e l'Italia. Illustrazioni	p. 191
III. Maillol e l'Italia. Illustrazioni	p. 209
APPENDICE A. Opere di Bourdelle esposte in Italia	p. 231
APPENDICE B. Opere di Bernard esposte in Italia	p. 253
APPENDICE C. Opere di Maillol esposte in Italia	p. 267
Corrispondenza Emile Antoine Bourdelle e Ugo Ogetti	p. 271
Bibliografia	p. 295

Introduzione

Il catalogo della mostra *La sculpture française au XIX siècle*, curata da Anne Pingeot nel 1986, segna un cambiamento fondamentale nell'approccio agli studi della scultura. Vengono affrontate sezioni tematiche che mettono in rilievo la formazione degli scultori, l'evoluzione delle tecniche, le commissioni e il rapporto con gli architetti, le esposizioni e i generi scultorei. Se fino a quel momento la storia della scultura italiana è stata scritta perlopiù da critici militanti che si soffermano sul lavoro di artisti prediletti o sulle correnti artistiche ritenute più significative, da allora in avanti anche in Italia si capisce che studiare gli scultori attraverso il semplice punto di vista formalistico, quello della sequenza delle opere nel loro catalogo ragionato, ammesso sia disponibile e attendibile, è limitativo; per comprendere di più è necessario ampliare il campo della visione e le tecniche dell'indagine. Risulta dunque fondamentale considerare la storia sociale dell'arte, per capire a esempio lo status di mestiere di scultore nell'ambiente in cui l'artista si forma; la ricerca d'archivio, per trovare i documenti relativi alle committenze e ai concorsi pubblici e capirne sviluppi ed eventuali condizionamenti; la storia delle istituzioni e in modo particolare quelle espositive per ricostruire in modo capillare la diffusione di modelli internazionali; la storia dell'editoria artistica per rilevare l'informazione visiva della scultura coeva. Vengono così pubblicati studi monografici che offrono prospettive originali (Giovanni Lista e Paola Mola su Medardo Rosso e su Adolfo Wildt, Nico Stringa su Arturo Martini, la mostra della scuola di Udine su Marcello Mascherini a Trieste nel 2007); mentre altri lavori affrontano questioni che si allontanano dagli artisti stessi e pongono l'accento sulle fonti visive antiche e su quelle coeve internazionali, sui contatti e scambi stilistici con i pittori e sui rapporti epistolari con uomini di potere nel sistema delle arti del tempo (a esempio le ricerche di Sandra Berresford su Leonardo Bistolfi, di Franco Sborgi e Caterina Olcese Spingarda su Eugenio Baroni, di Silvia Lucchesi e di Claudio Pizzorusso su Libero Andreotti, di Giuseppe Appella sugli scultori della Scuola Romana). L'interesse rivolto allo studio della scultura italiana si intensifica a partire dagli anni Novanta ed è documentato anche

dalla pubblicazione di contributi specifici riguardanti singole opere (soprattutto monumenti pubblici), che sono stimolati dalla valorizzazione delle raccolte museali e dal riordino degli archivi di istituzioni pubbliche e private.

L'argomento della mia tesi, l'assimilazione delle opere di Emile Antoine Bourdelle, Joseph Bernard e Aristide Maillol nella scultura italiana degli anni Venti, viene proposto come un possibile approccio allo studio del periodo. Bourdelle, Bernard, Maillol sono gli artisti che in Francia, in reazione all'arte di Rodin, esprimono in modo determinante il ritorno alla forma e a uno stile che nell'arte greca ricerca le proprie componenti strutturali.

Nel 1905 Aristide Maillol espone al Salon d'Automne una grande *Femme*, la *Méditerranée*, emblema della sua statuaria statica, concentrata sulla manifestazione della bellezza attraverso forme piene e tondeggianti; tra il 1907 e il 1911 Joseph Bernard realizza il *Monument à Michel Servet*, che mostra l'evoluzione dell'artista dalle premesse rodiniane di un'estetica violenta verso concezioni più calme e delicate; e nel 1910 la presentazione dell'*Héraklès* di Emile Antoine Bourdelle al Salon de la Société Nationale appare come il manifesto della forma esaltata e pensata come un'architettura.

Di recente un'importante mostra organizzata dal Musée d'Orsay, *Oublier Rodin?*, ha trattato la questione legata alla scultura a Parigi fra il 1905 e 1914, puntualizzando la difficoltà e il significato del superamento della lezione dello scultore che alla fine dell'Ottocento in Francia aveva focalizzato in modo esclusivo il panorama scultoreo e all'Esposizione Universale del 1900 aveva raggiunto l'apoteosi, conquistando un posto stabile fra le glorie artistiche mondiali.

Se il rapporto di Rodin con gli scultori italiani è stato studiato da Flavio Fergonzi, e un ulteriore approfondimento ha interessato la tesi dottorale di Barbara Musetti, la reazione all'impressionismo e l'assimilazione di una plastica moderna di matrice francese nel classicismo scultoreo italiano risulta essere un argomento poco investigato.

La mostra dedicata a Bourdelle nel 1994, tenutasi in Italia e curata da Bruno Mantura, rappresenta il contributo più importante sul tema; in particolare il saggio di Silvia Lucchesi, che spiega la fortuna dello scultore negli scritti di Ugo Ojetti, offre spunti bibliografici che mettono in luce la varietà degli stimoli innovativi forniti dallo scultore. Fra questi di fondamentale rilievo sono il libro di Rossella Campana su Romano

Romanelli, i saggi di Giovanna De Lorenzi sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi e quello di Cristina Frulli sul monumento di Silvio Canevari ai caduti di Pistoia. Lo studio di Claudio Pizzorusso e Silvia Lucchesi sulle lettere di Libero Andreotti restituisce l'esperienza dell'artista nella capitale francese e il determinante rapporto con Ogetti.

Per una campionatura delle opere interessanti prodotte nel periodo considerato, il libro di Francesco Saporì, *Scultura italiana moderna* del 1949 rappresenta ancor oggi la più ricca antologia di statue del primo quarantennio del secolo, anche se priva di ogni storicizzazione. Tuttavia è lo spoglio delle riviste italiane del tempo, in particolare "Emporium" e "L'Illustrazione Italiana", e dei cataloghi delle maggiori esposizioni, a fornire le immagini delle sculture più discusse dalla critica del tempo. La consultazione delle schede bibliografiche nel dizionario degli scultori italiani di Alfonso Panzetta risulta poi imprescindibile.

L'identificazione delle opere degli artisti francesi transitate in Italia restituisce un repertorio fondamentale di modelli osservati direttamente dagli scultori italiani; altre fonti visive di rilievo vengono offerte dallo spoglio delle riviste d'arte, in particolare quelle francesi, come "L'Art et les artistes", "Art et décoration", "L'Amour de l'Art", la cui diffusione è documentata in Italia.

La plastica solida, concisa e architettonica proposta dagli artisti francesi si osserva innanzitutto negli scultori italiani che nel periodo dell'anteguerra dimorano a Parigi o hanno comunque interesse a esporre al Salon d'Automne. Fra questi spiccano i nomi di Andreotti, Romanelli, Cataldi, Biagini, Baroni e Martini che negli anni Venti rielaboreranno la suggestiva esperienza.

Nell'Italia del postimpressionismo, un ruolo fondamentale viene riconosciuto al critico Ugo Ogetti che, abbracciando le teorie neotradizionaliste di Maurice Denis e mosso da sentimenti nazionalistici, invoca un rinnovamento dell'arte, basato sulle tradizioni e su un'idea di classicità. Ogetti sostiene il ritorno al mestiere, la chiarezza comunicativa, l'equilibrio fra la sintesi ideale della forma e l'amore per la natura. E' fondamentalmente un arbitro del gusto che educa grazie a una fervente attività di promozione culturale, realizzando mostre, intervenendo nelle acquisizioni di musei e gallerie e guidando molti concorsi pubblici. La rivista "Dedalo" da lui fondata e diretta dal 1920, la rassegna d'arte di maggior attualità e apertura internazionale uscita negli

anni tra le due guerre, promuoverà la conoscenza dell'arte contemporanea, con un occhio particolarmente attento a quella francese.

L'opera di Bourdelle viene valorizzata e proposta da Ojetti grazie a un'importantissima mostra individuale alla Biennale veneziana del 1914, ricostruita attraverso lo studio della corrispondenza fra l'artista e il critico. La partecipazione alle esposizioni italiane degli anni Venti da parte di Bourdelle sarà solo il riflesso di un successo consolidato dell'artista, che intorno al 1923 raggiungerà il massimo della sua popolarità.

Per affrontare il ruolo determinante di Bourdelle sugli scultori italiani, vengono scelte alcune opere fra le più rappresentative della sua produzione che offrono esempi iconografici e stilistici di particolare interesse. I bronzetti della collezione Ojetti raffigurano soggetti tratti perlopiù dalla vita quotidiana, realizzati secondo una plastica rude e concisa che bene si accompagna con la tradizione toscana. Lo schematismo arcaizzante dei bassorilievi del Théâtre des Champs-Élysées offre l'accesso più semplice all'arte di Bourdelle. Tuttavia la fortuna dello scultore francese nell'Italia postbellica degli anni Venti si riscontra soprattutto nei monumenti celebrativi. L'*Héraklès* è il modello più osservato: alcuni artisti ne assimilano prevalentemente l'arcaismo, altri più sofisticati percepiscono la lezione di plastica sintetica, altri ancora pongono l'attenzione sull'aspetto più dinamico e rodiniano della rappresentazione. L'opera è destinata a essere lentamente agglomerata nel linguaggio classicista, in cui sopravvive solo un ricordo iconografico del maestro francese. Si assiste poi al recupero del *Guerrier nu* realizzato da Bourdelle per il Monumento di Montauban, inaugurato nel lontano 1902. La scultura per alcuni aspetti ancora rodiniana e espressionista, tornata in voga grazie alla pubblicazione di una fotografia, viene declinata secondo l'estetica sintetica e novecentesca dell'artista francese. Il *Centaure mourant* di Bourdelle, invece, dialoga in questo periodo con le principali rappresentazioni della Pietà: l'intensità drammatica nella forzatura antinaturalistica della testa reclinata viene proposta nelle raffigurazioni di Cristo e del soldato morto, che spesso in lui viene identificato. Infine, il *Monument du Général Alvéar*, nella sua rielaborazione di un'estetica romanica, offre una profonda riflessione per Arturo Martini che si traduce nel *Monumento ai caduti di Vado Ligure*, dove viene celebrata la scultura architettonica.

I bronzi di Bernard vengono esposti alla Biennale veneziana con regolarità a partire dal 1922 e ammirati per la loro grazia tra greca e parigina. La sua fortuna si riscontra soprattutto in ambito romano e nella produzione di opere decorative dal sapore orientale riconducibili al mondo della danza, tematica prediletta dallo scultore francese; ha poi la sua massima manifestazione in occasione della mostra delle arti decorative organizzata a Monza nel 1923. Artisti come Attilio Selva e Giovanni Prini, esponendo accanto a Bernard, dimostrano di poter dialogare con l'artista francese grazie a composizioni ritmiche architettoniche e superfici semplificate e lisce. Per tutti gli anni Venti Bernard viene poi considerato come fonte per un'interpretazione moderna di arcaismo ed esempio di classicismo francese.

L'apporto fondamentale al classicismo italiano è tuttavia rappresentato dall'opera di Aristide Maillol, considerato già nei primi anni Venti da Margherita Sarfatti una bandiera del rinnovamento classicista delle arti in Italia.

Gli artisti che per primi e in modo più considerevole vengono suggestionati dai suoi lavori sono nuovamente quelli che soggiornano a lungo a Parigi prima del 1914. Per Andreotti e Romanelli, Maillol significa la riduzione delle masse a volumi semplificati e bilanciati, ma soprattutto l'esempio di una classicità vista attraverso una lettura *naïf* quando non primitiva, secondo gli scritti di Denis. Selva, che conosce l'artista francese perlopiù attraverso le riproduzioni fotografiche sulle riviste tedesche e tramite le opere di Mestrovic, vi coglie lo spunto per un'indagine sulla forma e per una declinazione in senso decorativo (che si intreccia con la lezione di Bernard). Martini, particolarmente aggiornato sulle più importanti ricerche scultoree a livello internazionale, e vantando pure lui un'esperienza diretta fondamentale dell'opera del francese, intorno al 1920 dimostra di sapersi svincolare da facili modelli iconografici e di aver assimilato da Maillol, con grande creatività, un lessico moderno. Le sue indagini accolgono: forme primarie e tondeggianti; volumi chiusi puri che rappresentano un allontanamento dal corpo e si basano su un'armonia astratta; il classicismo primitivo e ingenuo tipico del francese, riuscendo infine a comprendere e a restituire quella che viene intesa da Denis, ancora nel 1925, come la vera essenza del suo classicismo: la subordinazione del dettaglio alla bellezza dell'insieme e soprattutto al sentimento di una forma nata dall'emozione personale.

Altri artisti italiani si misurano con Maillol e ne colgono sfumature diverse: se l'ambiente romano gravitante perlopiù attorno a Villa Strohlfarn rimane particolarmente fecondo alla percezione dell'artista francese, è la Mostra del Novecento e la Biennale veneziana a far da specchio a un gusto classicista che si sta affermando, assimilando la "componente francese" in un linguaggio che si connota sempre più di nazionalismo. Nel 1928 l'importante articolo di Jean Alazard su "Dedalo", la rivista ojetiana che già nel 1924 aveva dedicato ampio spazio a Bernard, focalizza l'attenzione su Maillol; l'anno seguente lo storico pubblicherà nello stesso ambito un articolo dedicato a Bourdelle. Tuttavia alla fine degli anni Venti, la metodica e fredda magniloquenza architettonica dell'artista di Montauban e l'arcaismo accentuato, che hanno permesso un primo fondamentale passo verso il ritorno alla forma, sembrano lasciar il posto alla soluzione proposta da Maillol e basata sulla riscoperta del "sentimento"; Venturi, in tal senso, nel 1930, scrivendo di Martini su "L'Arte", potrà così parlare di restituzione "impressionistica" al blocco scultoreo. Questa tendenza significherà poi, nel corso degli anni Trenta, il successo di Charles Despiau, che partendo da una riflessione su Desiderio da Settignano, applicò nel ritratto un'indagine simile a quella condotta da Maillol sulla figura.

Maillol, tuttavia, risulterà fondamentale anche per uno scultore come Antonio Maraini, fervido sostenitore della supremazia dell'arte italiana, che nel 1930 si porrà come un'alternativa all'arte del francese focalizzando il ruolo decorativo della plastica.

I. Bourdelle e l'Italia

Emile Antoine Bourdelle,¹ originario di Montauban, a Parigi fu allievo di Auguste Rodin fin dal 1893. Se già nel 1900 i suoi lavori, in particolare la *Tête d'Apollon*, annunciavano una rottura nei confronti della scultura del maestro, appena nel 1910, esponendo il suo *Héraklès tuant les Oiseaux du lac Stymphe* al Salon de la Société Nationale, poté affermarsi come artista originale e innovatore di un'arte sintetica e monumentale. Negli anni Venti, scomparso Rodin, la sua arte si sviluppò verso una monumentalità prossima al gigantismo. Raggiunse l'apoteosi del successo all'Exposition des arts décoratifs di

¹ Su Bourdelle (1861-1929) il catalogo ragionato di riferimento è ancora quello di I. Jianou - M. Dufet datato 1975 e purtroppo in gran parte privo di riferimenti fotografici. Presso il Musée Bourdelle di Parigi sono conservati gli archivi personali dell'artista, fra cui la corrispondenza attiva e passiva con personaggi italiani, fonte inesauribile di informazioni di prima mano, un fascicolo denominato "dossier exposition Venise 1914", nonché una ricchissima raccolta di ritagli di stampa prevalentemente francese con riferimento a Bourdelle, organizzati dallo stesso in ordine cronologico. Di recente Anne-Charlotte Cathelineau, per la sua tesi di laurea, ha ricostruito l'ampia attività espositiva di Bourdelle interrogandosi su una possibile strategia da parte dell'artista (cfr A.C. Cathelineau, *Émile-Antoine Bourdelle, une stratégie des expositions (1884-1929)?*, École du Louvre, Mémoire de DRA 2005-2006, relatore Mme Claire Barbillon). Il volume inedito, che l'autrice mi ha gentilmente messo a disposizione, frammentario e a volte impreciso per la parte italiana, ha tuttavia fornito spunti importanti. Nel centenario della nascita dello scultore, l'istituto francese di Firenze ha dedicato a Bourdelle una mostra basata prevalentemente sui bronzetti della collezione Ogetti: in particolare, nel catalogo, Jeanne-Marie Tosi offre il primo contributo storiografico che mette in relazione l'artista francese con l'Italia (cfr J.-M. Tosi, *Bourdelle et l'Italie à travers ses lettres inédites à Ugo Ogetti in Bourdelle inconnu: bronzes, aquarelles, dessins*, catalogo della mostra a cura di C. Murciaux e J.-M. Tosi, Firenze 1961). Questo scritto, pubblicato nuovamente nel 1968 su "Rassegna storica toscana", pone l'attenzione sul materiale epistolare conservato da Fernanda Ogetti, moglie del celebre critico, senza averne comunque la pretesa di uno studio esaustivo (J.-M. Tosi, *Bourdelle et l'Italie* in "Rassegna storica toscana", a XIV, n. 2, luglio-dicembre 1968, pp. 239-245). Nel 1974 Mathieu Méras ha scritto poi a proposito dei rapporti di Bourdelle con l'Italia ponendosi come quisiti l'italianismo dell'artista e il suo eventuale influsso su Libero Andreotti (cfr M. Meras, *Bourdelle et l'Italie*, in "Bulletin du musée Ingres", 35, luglio 1974, pp. 15-23). Tuttavia lo studio più importante sull'argomento, punto di partenza per la mia ricerca, è il saggio di Silvia Lucchesi intitolato *Bourdelle e l'Italia: la fortuna negli scritti di Ogetti*, pubblicato nel catalogo della mostra *Emile-Antoine Bourdelle 1861-1929*, tenutasi in Italia nel 1994. La studiosa, ritenendo che la critica italiana del tempo avesse attribuito a Bourdelle una posizione di rilievo nel rinnovamento della plastica moderna, nonostante l'interesse per il maestro francese fosse piuttosto limitato e frammentario, offre interessanti indicazioni bibliografiche per un'indagine sugli artisti italiani che, se pur in modo diverso, appaiono suggestionati dal suo lavoro.

Parigi nel 1925, evento che lo consacrò come il più importante scultore francese del momento.

Le sue opere transitano in Italia dal 1907 al 1928, riscontrando all'inizio poca e a volte nessuna attenzione da parte della critica. Alla VII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, nel 1907, Bourdelle invia una sola opera, *Pallade*,² fra le sue creazioni più puramente greche; segnalata da Vittorio Pica fra le poche opere scultoree degne di nota presenti nell'esposizione,³ è possibile distinguerla in una fotografia della sala francese pubblicata su "L'Illustrazione Italiana".⁴

Nel 1910 a Venezia Bourdelle è rappresentato nella sala francese da *Testa di donna*,⁵ opera di identificazione difficile. Definita da Arturo Lancellotti "marmo di delicatissima fattura",⁶ mentre Ugo Ojetti si sofferma sulla sua "morbidezza",⁷ è probabilmente riconducibile a un'estetica ancora rodiniana.⁸ Nella vetrina contenente sculture e oggetti d'arte decorativa è presente poi, nello stesso anno, un "piccolo bronzo a cera perduta" raffigurante una *Venere*,⁹ modellata da Bourdelle e inviata dalla fonderia Hébrard di Parigi, come la maggior parte dei bronzetti di quella mostra.¹⁰

Nell'ambito delle arti decorative moderne, Bourdelle invia a Torino nel 1911, in occasione dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro, la *Maternité* e la *Pastoure en prière*, passate sotto totale silenzio dell'opinione pubblica, come del resto tutte le opere del padiglione francese.¹¹

² VII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo, IV ed., Venezia, 1907, p. 55, VIII- sala francese, n. 47, *Pallade*.

³ V. Pica, *L'Arte Mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo 1907, p. 208.

⁴ R. Barbiera, *Venezia e l'Esposizione*, in "L'Illustrazione Italiana", 11 agosto 1907, p. 140.

⁵ IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, III ed., Venezia, 1910, n. 10 *Testa di donna* (marmo).

⁶ A. Lancellotti, *Mundus*, Rome, 2 settembre 1912.

⁷ U. Ojetti, *La nona Esposizione d'arte a Venezia*, in "Corriere della Sera", 29 giugno 1910.

⁸ Per una focalizzazione sull'evoluzione stilistica di Bourdelle che gli permise di abbandonare a poco a poco le reminiscenze rodiniane verso un'affermazione della propria personalità artistica, con particolare attenzione rivolta proprio alle teste femminili, si rimanda a A. Le Normand-Romain, *Devenir Bourdelle* in "Revue de l'art", n. 104, 1994, pp. 30-39.

⁹ IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, III ed., Venezia, 1910, n. 43 *Venere*. Per l'identificazione dell'opera si rimanda all'appendice.

¹⁰ U. Ojetti 1910, op. cit.

¹¹ L'indicazione della partecipazione di Bourdelle all'esposizione torinese è presente in un articolo apparso sulla stampa francese e conservato presso la documentazione del Musée Bourdelle (cfr G. Lecomte, *La vie artistique. La France à l'exposition de Turin. Un succès*, in "Matin" 6 agosto 1911). L'informazione trova riscontro nel rapporto del comitato francese delle esposizioni all'estero, illustrato da una fotografia inedita che riproduce l'insieme delle opere

Alcuni suoi lavori vengono esposti alle Secessioni romane. Nel 1913 lo scultore figura a Roma con *La donna dalla coppa* e una testa di *Beethoven*, riprodotta in catalogo e di proprietà Hébrard.¹² E' probabile che la partecipazione alla mostra sia stata un'iniziativa proprio del fonditore e che entrambi i bronzi di Bourdelle esposti fossero di sua proprietà. Se Bourdelle infatti in un primo momento era stato tentato di inviare a Roma un grande gesso tratto dal fregio con le Muse, realizzato per il Théâtre des Champs-Élysées,¹³ seguendo poi i consigli di Ugo Ojetti, con il quale in questo periodo era in stretto rapporto epistolare, aveva rinunciato all'invito. Il critico, che per Bourdelle aveva in serbo un'importante mostra in occasione della Biennale, desiderando assicurarsi l'esclusiva sull'artista, aveva giudicato mediocri i membri del comitato organizzativo della Secessione e mediocri le opere che l'esposizione avrebbe ospitato; a Bourdelle aveva poi promesso per Venezia "un grande pubblico, una media di 600.000 franchi di vendita e l'attenzione di tutta la miglior critica europea".¹⁴

I bronzi di Bourdelle a Roma suscitano interesse da parte della critica. Goffredo Bellonci, recensendo la mostra e soffermandosi sulle novità proposte dall'arte europea, definisce Bourdelle "il ricercatore del volume nella scultura" e ritiene di dover annoverare la testa di *Beethoven* "tra le cose più robuste e significative dell'arte contemporanea".¹⁵ Dalle pagine di "Emporium", Arduino Colasanti, segnalando entrambe le opere dello scultore francese, riferisce che il pubblico ammira Rodin e discute Mestrovic e anche Bourdelle, a suo parere non rappresentato degnamente.¹⁶ Per Ojetti, l'esposizione rappresenta il pretesto per elogiare gli scultori francesi, "primi Rodin e Bourdelle, poi Maillol e Bernard", per merito dei quali "il volume, la semplicità,

scultoree presentate (R. Koechein, *Exposition Internationale des Industrie et du Travail de Turin 1911*, Groupe XIII, classe 71.b, L'art décoratif moderne, Parigi, 1911, p. 51).

¹² *Prima esposizione internazionale d'Arte "della Secessione"*, seconda edizione, Roma 1913, sala 6, n. 23 *Beethoven* e n. 24 *La donna dalla coppa*. L'immagine del *Beethoven* è a p. 70.

¹³ Cfr AMB, Bourdelle a Ojetti, 25 dicembre 1912.

¹⁴ Cfr AMB, Ojetti a Bourdelle, 6 gennaio 1912 (la traduzione è mia).

¹⁵ G. B. (G. Bellonci), *L'arte europea nuova e nuovissima alla mostra dei "Secessionisti"*, in "Il Giornale d'Italia" 3 marzo 1913.

¹⁶ A. Colasanti, *Le esposizioni di Belle Arti a Roma. La Mostra della Società Amatori e Cultori – La Secessione*, in "Emporium", vol. XXXVII, n. 222, giugno 1913, pp. 424-443.

la linea, lo stile, son tornati per fortuna a dominare la scultura e a ristabilire in essa l'obbedienza all'architettura".¹⁷

Nel 1914 alla Secessione si possono ammirare altre due opere: *Tempio a Venere*, che risulta nuovamente di proprietà Hébrard ed è riprodotta in catalogo, e una *Testa di bimbo*,¹⁸ segnalata da Arturo Lancellotti su "Emporium".¹⁹ L'attenzione per l'artista è tuttavia ormai rivolta a Venezia, dove sta per inaugurarsi una mostra cruciale.

L'interessamento di Ojetti verso Bourdelle inizia probabilmente nel 1910 in seguito ai successi ottenuti dall'artista al Salon de la Nationale con la presentazione del monumentale *Héraklès* in bronzo. Nello stesso anno il critico, recensendo la Biennale di Venezia, definisce infatti Bourdelle "un rodiniano finora ignoto in Italia e ben più lodevole per le sue grandi e rudi composizioni",²⁰ dimostrando così di essere aggiornato sui suoi ultimi lavori. Nel 1912, poi, lamentando l'assenza dell'artista a Venezia e accusando gli ordinatori di trascurare la scultura e di ignorare quella francese dopo Rodin, crea i presupposti per quella che sarebbe stata, due anni più tardi, la più importante esposizione di Bourdelle in Italia.²¹

Le ragioni della fortuna italiana di Bourdelle devono esser però anticipate proprio al 1912. In quell'anno, infatti, in Francia, vennero pubblicate le teorie sintetiste o neotradizionaliste di Maurice Denis, frutto di ben vent'anni di scritti, che ebbero da subito un'ampia diffusione.²² Denis sosteneva la necessità di superare la frammentarietà tardo-impressionista, proponendo un linguaggio armonico e semplificato volto a ricostruire l'unità ideale della forma attraverso il recupero della tradizione, intesa come esempio di essenzialità, di razionalità costruttiva, in grado di conferire un valore assoluto alla mutevolezza del "reale". E definiva stile "classico" il risultato di questa ricerca, quale che fosse il punto di riferimento ideale, dall'arte greca di Egina al Quattrocento toscano, ecc. In Italia le *Théorie* di Denis furono presentate sulla rivista "Marzotto",

¹⁷ U. Ojetti, *Le Esposizioni di Roma, ovvero i Capuleti e i Montecchi*, in "Corriere della Sera", 18 aprile 1913.

¹⁸ *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte "della Secessione"*, Roma 1914, sala 8, n. 45 *Tempio a Venere* e n. 46 *Testa di bimbo*. *Tempio a Venere* è riprodotta a p. 70.

¹⁹ A. Lancellotti, *La II Esposizione Internazionale della Secessione*, in "Emporium", aprile 1914, vol. XXXIX, n. 232, pp. 256-263.

²⁰ U. Ojetti 1910, op. cit.

²¹ Cfr U. Ojetti, *La decima Esposizione d'Arte a Venezia 1912*, Bergamo, 1912, p. 40.

²² M. Denis, *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Parigi 1912.

nello stesso anno della loro pubblicazione, da Carlo Placci che invitava i lettori ad approfondire la conoscenza della contemporanea arte francese da esse rappresentata.²³ Ogetti, nutrito di cultura francese (fin dal 1895 aveva collaborato alla “Revue des deux mondes” e alla “Revue de Paris” ed era stato corrispondente da Parigi per “Il giornale d’Italia”),²⁴ faceva sicuramente riferimento a queste teorie quando già nel 1906, commentando l’esposizione internazionale del Sempione, annunciava che la scultura stava per “ridiventar classica”; e ancora “cadute le maniere, ritrovato per opera dei maggiori il filo della tradizione”, riferendosi a Rodin e al recupero del Quattrocento, “un momento così propizio pel risorgere della scultura italiana non si è veduto quasi da un secolo”.²⁵

Bourdelle, dopo il successo al Salon de la Nationale nel 1910, e soprattutto nel 1912 con la decorazione del Théâtre des Champs-Élysées, diventava in questo contesto di rinnovamento nell’arte un punto di riferimento, un modello da seguire anche in Italia, e Ogetti volle esserne il principale promotore.

Ogetti e Bourdelle si incontrarono per la prima volta nel settembre del 1912 a Parigi, quando il critico andò a visitare l’atelier dello scultore, offrendogli da subito la partecipazione alla Biennale del 1914 e instaurando un rapporto di amicizia e stima reciproche che sarebbe perdurato nel tempo.

²³ Cfr C. Placci, *Il neotradizionalismo dei francesi moderni*, in “Il Marzocco”, 29 dicembre 1912, pp. 1-2. Nel 1913 anche Ardengo Soffici si sofferma sulle *Théorie* in un importante articolo pubblicato su “La Voce”; il critico che a Parigi aveva vissuto per parecchi anni (dal 1899 al 1907) ritornando poi spesso nella capitale francese, elogia il libro di Denis definendolo “utile quanto mai alla storia dell’arte, guida sicura per tutti coloro che vorranno farsi un’idea dell’evoluzione pittorica nella Francia degli ultimi tempi”; scrive che la dottrina di Denis è il classicismo, condividendo che “l’arte per essere grande ed eterna deve sottomettersi a una disciplina, a un ordine” e che “l’emozione, la sensazione, devono prima di passare nell’opera del pittore subire un’epurazione nel suo intelletto o nella sua ragione; tuttavia ritiene che la sua dottrina sia “una dottrina retrospettiva non arricchitasi e ampliata coi valori creati dall’attività artistica moderna”; e considera un errore capitale proporre come fine supremo di ogni ricerca “la pittura decorativa e quella religiosa” (cfr A. Soffici, *Arte francese moderna*, in “La Voce”, n. 5, 1913, p. 1300).

²⁴ Uno studio approfondito sul critico Ugo Ogetti è offerto da G. De Lorenzi, *Ugo Ogetti critico d’arte. Dal “Marzocco” a “Dedalo”*, Firenze 2004. La bibliografia ragionata riguardante il critico è ricostruita in *Ritratto bibliografico di Ugo Ogetti*, a cura di Marta Nezzo, in “Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali”, XI, n. 1, 2001.

²⁵ U. Ogetti, *L’arte nell’Esposizione di Milano*. Scultori e Sculture, Milano, 1906, pp. 56-66.

La ricca corrispondenza tra i due, conservata presso la documentazione del Museo Bourdelle, estesa dal 1912 al 1926, restituisce la completezza dell'evento soprattutto nella fase preparatoria della mostra.²⁶

Ogetti propone di presentare al pubblico italiano una grande mostra “fatta da Bourdelle”, capace di far conoscere l'artista “da tutti i suoi lati”, scavalcando di fatto Léonce Bénédite, commissario per il padiglione francese, che avrebbe preferito una selezione di poche opere.²⁷

Nominato curatore, il critico ottiene, in un primo momento, dal deputato Fradeletto, segretario dell'Esposizione, la più bella sala del Palazzo Centrale, “43 metri di cimasa 150 metri quadrati di superficie”,²⁸ e chiede a Bourdelle di redigere un primo elenco delle opere da esporre in Italia. Emerge, da parte dello scultore, il desiderio di inviare un numero elevato di bassorilievi tratti dalla decorazione del *Théâtre*, ma anche di disegni, e la preoccupazione di non sovraccaricare la sala. L'*Héraklès* è considerato l'opera principale attorno alla quale sistemare gli altri lavori. Ogetti, conoscendo il gusto del pubblico e le esigenze della Biennale, gli raccomanda di non inviare troppi gessi, ma piuttosto bronzi e marmi, da richiedere se necessario ai collezionisti o ai musei. Forse per questo Bourdelle deve abbandonare l'idea di esporre la grande testa in gesso della *Jeune italienne* (probabilmente il busto de la *Baigneuse accroupie* a grandezza d'esecuzione, la cui modella Angèle era italiana e Bourdelle le era particolarmente affezionato), come anche quella di *Jeune fille paysanne*, sempre in gesso (da identificarsi forse con la testa di Amélie, la modella che aveva posato per la statua della *Liberté*), considerati dallo scultore i suoi pezzi più importanti. La stessa spiegazione si può forse dare per il busto della *Dame russe* sostituito dal marmo con la testa di *Mme Prinnet*, come anche per quello in marmo di *Pallas Athénée*, recuperato in extremis. Tuttavia in alcuni casi il limite dovuto al materiale o alle dimensioni sembra solo una giustificazione. Nonostante infatti le premesse di Ogetti, è evidente che il critico interviene nella scelta delle opere, secondo un disegno ben preciso: innanzitutto predilige l'aspetto decorativo e arcaizzante della più recente produzione, ma fondamentalmente desidera avvicinare l'arte del francese il più

²⁶ Le lettere da me trascritte vengono riportate in appendice.

²⁷ AMB, Ogetti a Bourdelle 6 luglio 1913.

²⁸ AMB, Ogetti a Bourdelle 12 luglio 1913. Si conserva anche la lettera del sindaco di Venezia Grimani che gli comunica di mettergli a disposizione una bella sala di 14 metri di lunghezza e 11 di larghezza (AMB, dossier exposition Venise 1914, Grimani a Bourdelle 12 agosto 1913).

possibile a quella della tradizione italiana, sottolineando le comuni radici greco-latine. Emblematico è l'esempio del grande altorilievo con le *Muses allant vers Apollon*, largo quattro metri e mezzo, che esposto, avrebbe occupato tutto il muro del fondo sala. L'opera, tanto desiderata in mostra da Bourdelle che in varie occasioni insiste sulla sua necessaria presenza, è anche la più secessionista e, in contrasto con la volontà di Ojetti, non viene esposta. Per lo stesso motivo si comprende l'esposizione della statua in gesso della *Pénélope*, non prevista dall'artista, e la completa assenza di opere marcatamente rodiniane ed espressioniste come la serie delle teste di *Beethoven* (Bourdelle aveva proposto almeno due esemplari); il busto di *Rodin*, acclamato al Salon del 1910 ma giudicato dal critico l'opera che sarebbe stata meno apprezzata in Italia a causa della sua semplificazione geometrica ed espressiva, dovette sembrare una concessione innegabile.

Le opere arrivano a Venezia nel marzo del 1914; Bourdelle, seguendo nuovamente le indicazioni di Ojetti, giunge nella città lagunare il 14 aprile giusto in tempo per occuparsi personalmente della mostra che è allestita, in ultima battuta, nella sala centrale del padiglione francese ai Giardini. Vengono così presentate ben 32 sculture e una collezione di 16 acquarelli.²⁹ Sul fondo della sala sono sistemati i quattro grandi rilievi in gesso realizzati per il Théâtre des Champs-Élysées, ovvero *La Tragédie*, *La Comédie*, *La Danse*, *L'Architecture* e *La Sculpture*, nel mezzo il gesso originale dell'*Héraklès archer*, ai suoi lati le grandi statue in gesso della *Pénélope* e quella dello scultore *Jean-Baptiste Carpeaux*; tutto intorno è disposta una ricca raccolta di bronzi e marmi raffiguranti

²⁹ *XI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo, Venezia 1914, pp. 167-169, Padiglione della Francia, Mostra individuale di E. A. Bourdelle, n. 1 *La Danza* - bassorilievo in gesso, n. 2 *La Tragedia* - bassorilievo in gesso, n. 3 *La Commedia* - bassorilievo in gesso, n. 4 *L'Architettura e la Scultura* - bassorilievo in gesso, n. 5 *Ercole saettante* - gesso, n. 6 *Penelope* - gesso, n. 7 *Carpeaux* - gesso, n. 8 *Busto di Rodin* - gesso, n. 9 *Busto d'Ingres* - bronzo, n. 10 *Busto della signora Prinet* - marmo, n. 11 *Maschera di Coquelin cadet* - grès di Bigot, n. 12 *Busto di Pallade* - marmo, n. 13 *Il faunetto con le capre* - bronzo, n. 14 *Testa di vecchia* - bronzo, n. 15 *La madre* - gesso, n. 16 *Ercole saettante* (riduzione) - bronzo, n. 17 *Penelope* (riduzione) - bronzo, n. 18 *La Baccante* - bronzo, n. 19 *La scultrice al lavoro* - bronzo, n. 20 *La scultrice in riposo* - bronzo, n. 21 *Testa di sfinge* - bronzo, n. 22 *Il caprone* - bronzo, n. 23 *Testa d'Apollo guerriero* - bronzo, n. 24 *Un giovane scultore* - bronzo, n. 25 *Giovanna d'Arco* - bronzo, n. 26 *Donna in grembiule* - bronzo, n. 27 *Altra donna in grembiule* - bronzo, n. 28 *La modella timida* - bronzo, n. 29 *Maschera di giovinetta* - bronzo, n. 30 *Italiana che prega* - bronzo, n. 31 *Saffo* - bronzo, n. 32 *Rembrandt vecchio* - bronzo, n. 33 *Collezione di disegni acquerellati*. L'identificazione delle opere, per la quale si rimanda all'appendice, è stata perlopiù possibile grazie al confronto del catalogo con l'elenco fornito dal spedizioniere Kimbel de la Rancheraye, riportante i titoli originali in francese e a volte brevi descrizioni, datata 12 marzo 1914 e conservata presso il Musée Bourdelle. Un altro elenco redatto da Bourdelle e riportante le dimensioni ha fornito ulteriori delucidazioni (cfr AMB, *dossier Exposition Venise*).

ritratti, fantasie mitiche e classiche. Fra queste segnalo la *Tête de Apollon*, realizzata nel 1900: considerata la sua prima opera sintetica e definita di recente “la causa del divorzio con Rodin”, finora non sembrava esser stata esposta prima del 1925.³⁰

Ogetti scrive la presentazione di Bourdelle nel catalogo dell’esposizione. Il riferimento a Rodin, considerato in Italia il più celebre scultore francese, deve sembrargli d’obbligo. Il critico ritiene che Bourdelle sia rimasto a lungo sconosciuto dal vasto pubblico perché avendo lavorato molti anni con Rodin e per Rodin, il suo nome era svanito nella “gran luce del suo maestro”.³¹ Sono poi le parole stesse dell’artista a chiarire il rapporto con Rodin che definisce “una fonte vivente” nella quale in molti hanno voluto “bagnarsi”, trovandovi però “la corrente più profonda e più violenta di quanto potessero immaginare, per poi perdersi”.³² Per Ogetti, Bourdelle è un “pagano meridionale d’una fantasia impetuosa e inesauribile”, che si è salvato riuscendo originale, anche se all’inizio “troppo vario forse per conquistare subito l’attenzione del pubblico”; il merito principale dell’artista, che “manca della classica sensualità di Rodin” è di aver saputo ricondurre l’architettura nella scultura, ricongiungendosi agli scultori gotici delle cattedrali francesi” e, attraverso essi, “ai primitivi scultori greci del tempo delle guerre persiane”.³³ Ogetti, come aveva già sottolineato la critica francese a partire dal Salon del 1910, avvicina l’ *Héraklès archer* a quello sul frontone del tempio di Egina e i quattro bassorilievi per le *Théâtre des Champs-Élysées* alle metope di Selinunte a Palermo.

L’intera e fondamentale presentazione è dunque strutturata in modo da sottolineare la plastica rude e concisa dell’artista francese e soprattutto il suo legame con la tradizione che per Ogetti rappresenta la via per la rinascita della scultura moderna, dopo lo disfacimento dell’impressionismo ottocentesco.

³⁰ A. Le Normand Romain, *La Tête d’Apollon. La “cause de divorce” entre Rodin et Bourdelle*, in “La revue du Louvre et des Musées de France”, 1990, n. 3, pp. 212-220.

³¹ U. Ogetti, *Mostra individuale di E. A. Bourdelle*, in *XI Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia* 1914, op. cit. p. 167.

³² La traduzione è mia. Ogetti riporta parte di un articolo di François Thiébaud-Sisson, uscito su “Le Temps” nell’agosto del 1905, in seguito alla prima importante personale che Bourdelle tenne alla Galleria Hébrard; l’articolo, che a sua volta presenta le parole di Bourdelle, è stato riprodotto, senza titolo, in C. M. Lavrillier – M. Dufet, *Bourdelle et la critique de son temps*, Parigi 1992.

³³ Ogetti (d) 1914, op. cit., p. 168.

Il successo della mostra è veramente enorme. Bourdelle si rivolge a Ojetti come a colui che gli ha “aperto per la prima volta tutte le grandi porte dell’ammirabile Italia”;³⁴ il critico, da parte sua, lo appella il “trionfatore dell’Esposizione”.³⁵

La stampa ne è esaltata.³⁶ Nella recensione sul “Corriere della Sera” Ojetti, ricalcando prevalentemente la presentazione del catalogo, definisce capolavori “fuori mutar di mode” i busti di *Ingres* e *Rembrandt* e la statua della *Pénélope*; esprime poi la sua ormai nota perplessità in merito al busto di *Rodin*, dove “l’elemento intellettuale” arriva fino “alla deformazione espressiva, cara alle scuole oggi d’avanguardia”, frenando “la foga e la passione” dell’artista e dicendo di preferirlo “quando pur dominandolo è più accanto al vero”.³⁷

Carlo Gaspare Sarti, corrispondente a Parigi per “La Tribuna” di Roma, in un articolo pubblicato due giorni dopo l’inaugurazione, presenta Bourdelle, in seguito a una visita fatta al suo studio a febbraio finalizzata alla conoscenza delle opere che sarebbero partite per Venezia.³⁸ Sorprende che Sarti sia convinto che l’artista abbia inviato alla Biennale solo “poche cose” e non i bassorilievi per il Théâtre de Champs-Élysées, di cui esalta l’importanza definendoli fra le opere “più ardite, o, meglio, fra le sue più sintetiche”, capaci di restituire in modo completo il temperamento artistico dello scultore.³⁹

L’esposizione è poi lo spunto per un importante saggio di Carlo Tridenti sulla scultura da Medardo Rosso a Bourdelle: a fronte di un’analisi della scultura architettonica, il critico si sofferma sull’opera del francese, ritenuto fra i principali esponenti del rinnovamento dell’arte contemporanea. Tridenti, a differenza di Ojetti,

³⁴ AMB, Bourdelle a Ojetti, 15 aprile 1914.

³⁵ K. Niculescu 1966, op. cit., pp. 71-72, lettera n. 23, 22 aprile 1914.

³⁶ Bourdelle, abbonato all’“Eco della Stampa”, su suggerimento di Ojetti, riceve a Parigi alcuni scritti relativi alla mostra veneziana, di cui a volte si conservano solo parti frammentarie riportanti il paragrafo d’interesse, incomplete dei dati identificativi (data, autore, periodico). Si segnalano gli articoli: *Nei padiglioni*, in “Corriere della sera”, 24 aprile 1914; estratto da “Italie” 24 aprile 1914, edito a Roma in lingua francese; E. Thovez, estratto dalla “Stampa” 24 aprile 1914; U. Ojetti, *I Francesi*, estratto da U. Ojetti, *L’Undecima biennale veneziana. Francesi, spagnoli, inglesi, belgi*, in “Corriere della Sera”, 23 aprile 1914; *La mostra personale di Bourdelle a Venezia*, in “Giornale d’Italia”, 14 aprile 1914; Mora, *Un sculpteur français à Venise*, in “La Libre Parole”, 27 avril 1914; un estratto da “Revue d’Italie”, Rome, 1 luglio 1914.

³⁷ U. Ojetti (b) 1914, op. cit.

³⁸ E’ Ojetti a presentare via lettera l’amico Sarti a Bourdelle, annunciandogli la visita e le sue finalità. (AMB, Ojetti a Bourdelle 12 febbraio 1914).

³⁹ G. C. Sarti, *Lettere parigine, Lo scultore Bourdelle*, in “La Tribuna”, 25 aprile 1914.

reputa Bourdelle, in opere come l'*Ingres*, ancora troppo vicino al vero e questo gli impedirebbe, a suo parere, “di affermare il natale bisogno di ordine e di sintesi, di svolgere pienamente le intellettuali sue qualità tettoniche”.⁴⁰ All'estremo opposto, il suo *Rodin*, “più che un ritratto, una personificazione del genio”, è importante per “la impetuosa volontà struttiva che appiana, schematizza fin quasi alla caricatura, e che riduce il derma plastico a quel tanto che basta a non far sembrare l'opera soltanto una possente armatura”.⁴¹ Secondo Tridenti, “l'equilibrio perfetto” si produce tuttavia in opere come la *Penelope*, la *Giovanna d'Arco*, la *Maschera di giovinetta*, la *Baccante*, la *Scultrice in riposo* e il *Caprone* dove emerge “la preoccupazione dei piani semplificati e connessi” in una architettura interna, che rende possibile il sintetismo in scultura; i bassorilievi per la facciata del *Théâtre des Champs-Élysées* rispecchiano, invece, il rinnovamento in senso decorativo della plastica moderna.⁴²

Di un certo interesse, infine, l'eco sulla stampa francese dove Marcel Pays su “Le Radical” parla dell'accoglienza entusiastica dello scultore Bourdelle all'esposizione veneziana lamentando, viceversa, la lentezza della Francia a consacrare la gloria dei suoi artisti indipendenti, capaci di un'opera come il *Théâtre*, considerato il più alto esempio di scultura architettonica e di decorazione murale della scuola francese moderna.⁴³

Notevoli sono anche le vendite procurate dalla Biennale, facilitate forse dai prezzi ritenuti bassi,⁴⁴ come viene osservato dal Presidente degli artisti della Finlandia, A. Gallen Kallela, interessato all'acquisto di alcune opere per il loro museo e sorpreso che le sculture di giovani artisti italiani sconosciuti siano vendute quattro volte più care.⁴⁵ Anche in questo caso si tratta di un compromesso fra i suggerimenti di Ogetti che

⁴⁰ C. Tridenti, *L'undecima mostra internazionale d'arte a Venezia. La scultura: da Rosso a Bourdelle*, in “Rassegna Contemporanea”, anno VII, serie II, fasc. XIII, 10 luglio 1914, pp. 52-65.

⁴¹ idem

⁴² idem

⁴³ M. Pays, *Le sculpteur Bourdelle à l'exposition de Venise*, in “Le radical”, 2 maggio 1914

⁴⁴ Si conserva un elenco redatto su carta intestata con il sigillo veneziano del leone, riportante i prezzi di vendita con la specifica, per le opere in gesso, dei costi differenziati a seconda del materiale desiderato per la realizzazione. Si nota che le cifre indicate non corrispondono ai prezzi delle vendite effettive, risultando a volte anche maggiori (AMB, dossier “Exposition Venise 1914”).

⁴⁵ Cfr K. Niculescu 1966, op cit, p. 72. Nel dossier dedicato all'esposizione, il bigliettino da visita del presidente finlandese con annotato “mauviette au repos 3000” e “mauviette au travail 1000” indica probabilmente le sue proposte d'acquisto (AMB, dossier “Exposition Venise 1914”).

vorrebbe i prezzi ancora più convenienti e le esigenze di Bourdelle che non ritiene sufficientemente pagato il tempo necessario per la cura dei bronzi e la rifinitura delle patine.⁴⁶

L'acquisto più importante viene dal Ministero dell'Istruzione che gli commissiona (per la somma di 11000 franchi) l'*Héraklès* in bronzo da destinare alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.⁴⁷ Fondamentale risulta nuovamente la mediazione di Ojetti che ha avanzato personalmente la proposta alla commissione degli acquisti, sentendosi poi affrancato dall'impegno preso con l'artista.⁴⁸ Lo scoppio della guerra ritarda la consegna del bronzo e mette in evidenza un aspetto interessante dell'operato di Bourdelle, che si contrappone nettamente alla prassi di Rodin. Le opere rimangono a lungo imballate a Venezia e la preoccupazione di Bourdelle è estrema,⁴⁹ perché fra loro, alcuni gessi, tra i quali anche l'*Héraklès*, sono degli originali, e l'artista sostiene di averne bisogno per procedere alla fusione. Rodin non avrebbe mai esposto i preziosi originali e in ogni modo faceva fare la fusione da prototipi differenti dai calchi esposti. In Bourdelle emerge dunque un ritorno all'aspetto più artigianale del mestiere dello scultore e di conseguenza le singole opere, nel loro essere un oggetto unico, vengono investite di un maggiore valore. Il gesso dell'*Héraklès* raggiunge Parigi presumibilmente nel luglio del 1915; ricostituita la fonderia che era stata requisita dallo Stato, Bourdelle trova un accordo con Gabriel Thomas, che nel 1910 aveva acquistato l'opera in bronzo per il suo giardino esigendone l'unicità, a scapito di ogni altra riproduzione.⁵⁰ Il 16 marzo del 1916 sul "Popolo Romano" un cronista anonimo può finalmente annunciare che l'*Héraklès* è esposto al pubblico nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna.⁵¹

⁴⁶ Cfr K. Niculescu 1966, op cit, p. 72.

⁴⁷ Asac, Registro vendite n. 11, luglio 1914, n. 332. Sull'opera si veda la scheda n. 161 in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. di Majo e M. Lafranconi, Milano, 2006, p. 332.

⁴⁸ AMB, Ojetti a Bourdelle 1 maggio 1914.

⁴⁹ In più occasioni Bourdelle manifesta la sua preoccupazione sulla effettiva sicurezza delle opere trattenute a Venezia e l'impossibilità di farle viaggiare verso la Francia avendo l'esercito requisito i treni e ritenendo più pericolose ancora le strade (cfr. soprattutto AMB, Bourdelle a Ojetti 16 gennaio 1915 e 20 marzo 1915).

⁵⁰ L'informazione in merito all'arrivo del gesso e sulle difficoltà legate alla fonderia sono tratte da AMB, Bourdelle a Ojetti 19 luglio 1915; mentre per la questione legata alla querelle fra Bourdelle e Thomas si rimanda a A. Le Normand-Romain, *Héraklès archer. Naissance d'une oeuvre*, Paris, musée Bourdelle 1992, p. 46.

⁵¹ *Alla Galleria Nazionale di A. Moderna* in "Popolo Romano", 16 marzo 1916.

Un collezionista di Filadelfia si assicura i bronzi di *Sapho* e dell'*Héraklès* nella versione ridotta, ma Bourdelle non intascherà mai il ricavato (di 2800 franchi), nonostante i diversi solleciti a Bazzoni e a Pica.⁵²

Ojetti, da parte sua, compra due bronzi, *Femme sculpteur au travail* e *Femme bras levés*.⁵³

Sull'onda del successo, il Ministro dell'Istruzione Pubblica chiede a Bourdelle in dono un busto in bronzo a grandezza naturale con il suo autoritratto per la Galleria degli Uffizi di Firenze. Lo scultore, molto lusingato, accetta l'invito e in più occasioni ne fa menzione con Ojetti, ma non lo invierà, neanche quando dieci anni più tardi riceverà un'altra richiesta tramite il consolato italiano a Parigi.⁵⁴

Si ha poi notizia di un gesso presente in mostra non meglio identificato inviato a Sarti,⁵⁵ e dell'intenzione di inviare un bronzo a Fradeletto, a entrambi in segno di riconoscenza.⁵⁶

Bourdelle, rientrato a Parigi dopo il soggiorno veneziano, scrive entusiasta a Ojetti fantasticando un'altra mostra da farsi sei anni dopo, nella stessa sala, con almeno quaranta sculture nuove e altrettanti disegni.⁵⁷ Nel 1915 non accetta l'invito di Camillo Innocenti e Tommaso Bencivenga di esporre alla Secessione: quell'anno l'edizione della mostra salta ma fondamentalmente Bourdelle non lo reputa un momento opportuno,

⁵² La vendita non trova riscontro sui registri conservati all'Asac, ma deve ritenersi effettiva per il confronto delle lettere conservate all'AMB, dossier exposition Venise 1914: Bourdelle a Bazzoni e Pica 20 marzo 1915, Bourdelle a Ojetti 19 luglio 1915, Bazzoni a Bourdelle 20 luglio 1915. Il collezionista di Filadelfia potrebbe essere Philip Rosenbach definito in seguito "amateur et collectionneur d'art, client et ami de longtemps de notre Exposition" (AMB, dossier exposition Venise 1928, il direttore del segretario a Bourdelle 22 luglio 1928), particolarmente interessato alla scultura moderna francese, e che in seguito avrebbe acquistato altre opere di Bourdelle, ma anche di Bernard e Pompon.

⁵³ AMB, dossier exposition Venise 1914: Telegramma di Fradeletto a Bourdelle timbrata 18 ottobre 1914, con il quale comunica l'offerta da parte di un "éminent ami commun" di 2000 franchi francesi somma totale per le due opere e lettera di Pica a Bourdelle 17 novembre 1914; la vendita è inoltre documentata da ASAC, registro vendite n. 11, 30 ottobre 1914, n. 474 e 475.

⁵⁴ Le informazioni sono tratte da: AMB, Bourdelle a Ojetti 16 luglio 1914 e 21 (?) luglio 1914; U. Ojetti, *Cose viste I*, pp. 170-171, 22 settembre 1922; lettera del Ministero dell'Istruzione a Bourdelle 30 giugno 1914, 14 agosto 1914 e 20 giugno 1924; minuta di Bourdelle al Ministero 8 luglio 1914; e lettera accompagnatoria dell'ambasciatore italiano a Parigi alla lettera del Ministero dell'Istruzione Pubblica datata 20 giugno 1924, 8 luglio 1924.

⁵⁵ AMB, Bourdelle a Ojetti 4 luglio 1914.

⁵⁶ AMB, Bourdelle a Ojetti 19 luglio 1915: Bourdelle dispiaciuto che alla Biennale non abbiano trattenuto un bronzo destinato a Fradeletto, come aveva lasciato disposizione di fare, dice che gliene avrebbe inviato un altro.

⁵⁷ AMB, Bourdelle a Ojetti 4 luglio 1914.

mentre preferirebbe rinviare una sua eventuale esposizione in Italia a più avanti, in vista nuovamente di una vera manifestazione.⁵⁸ Nel 1920 Vittorio Pica gli propone di essere uno dei due membri della giuria preposti all'accettazione degli artisti non invitati con il diritto di scegliere i tre membri italiani della giuria; un invito prestigioso ma impegnativo che lo scultore deve rifiutare.⁵⁹ Nessun riscontro ha, due anni più tardi, la richiesta di partecipare alla XIII Biennale.⁶⁰

E' presente invece nel 1923 alla Seconda Biennale Romana con le due opere *Torso* e *Donna alla toletta*.⁶¹ Una fotografia di quest'ultima viene pubblicata su "Emporium" in un articolo di Roberto Papini che individua in Bourdelle "la figura più viva, la più salda e resistente" della Francia artistica moderna, "tanto è vero che i suoi compatrioti hanno abbandonato Rodin per seguire lui, la sua scultura schietta, rinsanguata al cospetto degli arcaici greci, atteggiata in ritmi compiuti entro la solidità della modellazione".⁶²

Nel 1924 Bourdelle invia al padiglione francese di Venezia i bronzi di *Anatole France* e *L'offerta della Vergine*.⁶³ Le poche note di critica riscontrate, rivolte per lo più al ritratto dello scrittore francese, danno tuttavia prova di un successo ormai assodato dell'artista. Ugo Nebbia ne sottolinea "la plastica sempre concettosa" e il "rigore stilistico", offrendo largo spazio alla riproduzione fotografica del bronzo.⁶⁴ Francesco Saponi proponendo "un posto d'onore" per il ritratto "potentemente caratterizzato

⁵⁸ AMB; Bourdelle a Ogetti 27 gennaio 1915.

⁵⁹ AMB, Pica a Bourdelle 28 febbraio 1920, con nota di Bourdelle "Repondu. Impossible cette fois".

⁶⁰ AMB, Pica a Bourdelle 14 novembre 1921.

⁶¹ *Seconda Biennale romana. Mostra internazionale di Belle Arti*, catalogo della mostra, Roma 1923, p. 130, sala 38, n. 46 *Torso* e n.47 *Donna alla Toiletta*. Per l'identificazione delle opere si rimanda all'appendice.

⁶² R. Papini, *La Seconda Biennale Romana. I. Gli stranieri e noi*, in "Emporium", febbraio 1924, vol. LIX, n. 350, pp. 93-115. La riproduzione fotografica della *Donna alla Toiletta* è a p. 102. L'opera viene brevemente citata anche Arturo Lancellotti in A. Lancellotti, *La seconda biennale romana d'arte*, Roma 1923, p. 73.

⁶³ Cfr *XIV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1924, p. 186, padiglione della Francia, n. 134 *Anatole France* e n. 135 *L'offerta della Vergine*. Per l'identificazione delle opere si rimanda all'appendice.

⁶⁴ U. Nebbia, *La Quattordicesima biennale veneziana. III.-Gli stranieri: America-Belgio-Francia*, in "Emporium", vol. LX, n. 355, luglio 1924, pp. 409-433; l'opera è riprodotta a p. 432. Lo stesso passaggio e un'ulteriore riproduzione dell'*Anatole France* è in U. Nebbia, *La XIV esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1924*, Bergamo 1924, pp. 125-126.

dall'arte complessa, celebrale di Antoine Bourdelle", ⁶⁵ sembra averne incoraggiato o comunque sostenuto l'acquisto da parte della Galleria d'Arte Moderna di Venezia. ⁶⁶

E' molto probabile che lo scultore sia stato invitato a partecipare anche alla Biennale del 1926: la notizia viene riportata su un articolo da lui conservato tratto dal "Giornale d'Italia"; ⁶⁷ inoltre il suo nome più volte confuso dai cronisti italiani con quello di Albert Bartholomé farebbe sottintendere la sua attesa. ⁶⁸ Ma è la XVI Biennale del 1928 a ospitare nuovamente una sua individuale di bronzi e disegni. ⁶⁹ La selezione, di dimensioni ridotte rispetto all'antecedente del 1914 e di opere non più nuove, come commenta Silvio Benco, ⁷⁰ non suscita la meraviglia del primo incontro, ma procura allo scultore la vendita al collezionista di Filadelfia Philip Rosenbach di ben quattro lavori, *Sapho*, *Victoire*, *Force*, *Vierge*, per la somma forfettaria di 74650 lire corrispondenti a 100000 franchi francesi. ⁷¹

Raffaele Calzini su "Emporium" la presenta come "una ricca mostra di Bourdelle" capace di indicare "i passaggi delle sue diverse maniere fino all'ultima schiettamente arcaicizzante", "il distacco della sua tecnica plastica da quella di Rodin", e "la preoccupazione di fare una scultura architettonica e necessariamente anti-

⁶⁵ F. Saporì, *La XIV Esposizione d'arte internazionale a Venezia*, in "Nuova Antologia", 1 ottobre 1924.

⁶⁶ Per l'*Anatole France* si veda *Galleria Internazionale d'Arte Moderna della città di Venezia. La scultura*, a cura di F. Scotton, Venezia 2006, scheda n. 104, pp. 120-121. Un altro esemplare in bronzo dell'*Anatole France* fu donato nel 1955 alla città di Firenze da una delegazione di scrittori francesi membri della Société des amis de Anatole France e si erge sulle pendici del monte di San Miniato.

⁶⁷ Anonimo, in "Giornale di Italia", 16 gennaio 1926.

⁶⁸ A tale proposito si veda E. Zorzi, *L'inaugurazione della XV Biennale di Venezia*, in "Il Mezzogiorno", 27-28 aprile 1926, e A. Lancellotti, *La XV Biennale Veneziana*, in "Corriere d'Italia", 13 luglio 1926.

⁶⁹ *Mostra individuale di Antoine Bourdelle*, in *XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Catalogo della mostra, Venezia 1928, pp. 200-201, Sculture: n. 76 *Ercole e la cerbiatta*, n. 77 *Ariete caparbio*, n. 78 *Testa d'Apollo*, n. 79 *Busto di Koeberle*, n. 80 *Penelope*, n. 81 *Saffo*, n. 82 *Il Generale Alvéar*, n. 83 *La Vittoria*, n. 84 *La forza*, n. 85 *La Vergine e il bambino*, n. 86 *Busto di A. Rodin*, n. 87 *Inno interno*; Disegni: n. 88 *Progetto per il timpano della Chiesa di Ratncy*, n. 89 *Testa di Sibilla*; n. 90 *Testa di Beethoven*. Per l'identificazione delle opere si rimanda all'appendice.

⁷⁰ Cfr S. Benco, *Venezia inaugura la sua XVI Biennale d'arte. Il panorama della magnifica esposizione nelle prime impressioni. Dal nostro inviato speciale Silvio Benco. Nei padiglioni stranieri*, in "Il Piccolo", 3 maggio 1928.

⁷¹ A.M.B., dossier exposition Venise 1928, corrispondenza fra Bourdelle e il direttore del segretario dell'esposizione, di cui due telegrammi non datati, lettera di Bourdelle del 18 luglio e una di risposta del 22 luglio 1928. Gli acquisti sono documentati anche da ASAC, registro vendite n. 27, 8 luglio 1928, n. 191, n. 192, n. 193, n. 194.

impressionista”.⁷² Ugo Nebbia, definendolo un maestro di severo spirito” mette nuovamente in risalto il suo “fare profondo e concettoso”, la “virtù tecnica ed espressiva” tali da “confermarlo nel posto distinto che occupa”.⁷³

Un sintomo di diverse esigenze in scultura viene da Vittorio Orazio Prampolini che pur riconoscendo il ruolo incontestato di Bourdelle, lo giudica “non eccessivamente moderno”, mentre si sarebbe aspettato dal padiglione della Francia “nuove affermazioni”.⁷⁴ Anche Gino Cornali risulta un po’ deluso; scrive su il “Secolo”: “Manca qualche cosa, in queste sue ardite sculture, che riprendono, con una sapienza che governa e domina troppo l’istinto, gli insegnamenti classici. Si sente un incubo celebrale, una preoccupazione culturale eccessiva, che domina l’impeto del creatore”.⁷⁵

Tuttavia, il giudizio più vivace e pungente, unico nel panorama italiano, viene da Carlo Carrà che, commentando la scultura straniera alla Biennale, dedica ampio spazio a Bourdelle. Carrà innanzitutto lo accusa di “disarmonia spirituale”: nelle sue opere “si passa dal frenetico al delirante, la mancanza di un reale sentimento poetico può far persino sospettare che si tratti di uno sfoggio vano di facoltà messe su a furia di espedienti tecnicistici”.⁷⁶ In secondo luogo attacca il suo classicismo tanto decantato dai critici italiani fino a quel momento: “anche quando lo scultore Bourdelle amoreggia con le forme della classicità, esso sempre si trova a operare con regole e principi che con l’estetica veramente classica hanno ben poco da spartire”.⁷⁷ E aggiunge: “Bourdelle ha guardato Michelangelo, i greci e la scultura barocca. Ma, in un’ultima analisi egli, per noi, resta un gotico che della antica tradizione del suo paese non ha nemmeno succhiato nell’essenza”.⁷⁸

E’ evidente che alla fine degli anni Venti l’arte di Bourdelle sembra non corrispondere più alle esigenze del classicismo italiano. La visione antinaturalistica e

⁷² R. Calzini, *La XVI biennale di Venezia. II-Gli stranieri*, “Emporium”, vol. LXIII, n. 403, luglio 1928, pp. 3-23. La riproduzione fotografica dell’*Ercole e la Cerbiatta* è a p. 23.

⁷³ U. Nebbia, *La XVI esposizione internazionale d’arte di Venezia*, Roma 1928, p. 91.

⁷⁴ V. O. Prampolini, *Esame sintetico della XI Biennale d’Arte a Venezia*, in “L’Impero”, 30 maggio 1928; V. O. Prampolini, *L’arte straniera alla XVI Biennale veneziana*, in “L’Impero”, 7 giugno 1928.

⁷⁵ G. Cornali, *Gli stranieri alla XVI Biennale*, in “Secolo”, 12 maggio 1928.

⁷⁶ C. Carrà, *XVI Biennale di Venezia. La scultura straniera*, in “L’Ambrosiano”, Milano, 14 settembre 1928.

⁷⁷ idem.

⁷⁸ idem.

decorativa dell'artista francese, che grazie allo studio degli arcaici aveva dato esempio di una scultura architettonica, capace di superare l'impressionismo, non è più sufficiente. La tradizione che viene indicata a riferimento per un rinnovo in scultura è quella dell'arte classica, dalla quale attingere la ricostruzione della forma ma soprattutto la lezione di un calmo equilibrio fra il dato naturale e quello spirituale.

All'indomani della scomparsa improvvisa di Bourdelle, avvenuta il 1 ottobre 1929, nei rituali necrologici sulla stampa si evidenzia l'importanza storica dell'artista ma, in linea con la posizione di Carrà, salvo alcune eccezioni, si sottolineano perlopiù i difetti spesso riconducibili a un marcato arcaismo e alla mancanza di spiritualità. Le recensioni, espressione della visione maturata dalla critica alla fine degli anni Venti, restituiscono poi la complessità di Bourdelle e i suoi molteplici aspetti recepiti in modo diverso anche dagli scultori italiani.

Ogetti, approfittando della sua posizione di ex direttore del "Corriere della Sera", in un articolo apparso il giorno successivo al decesso dell'artista ne ripercorre la vita e lo definisce "il più grande scultore in Francia, forse il più grande d'Europa", ribadendone il merito sostanziale di aver ricondotto la scultura alla sua funzione essenzialmente decorativa e architettonica.⁷⁹ Gli stessi contenuti, che non si discostano tra l'altro dalla presentazione in catalogo della personale del 1914, si riscontrano poi in un lungo articolo ricchissimo di illustrazioni scritto dallo storico Jean Alazard e pubblicato sulla rivista "Dedalo", diretta da Ogetti. Da una parte, dunque, Alazard legittima la fama di Bourdelle quale diretto successore di Rodin, per aver condiviso la stessa attitudine a vedere "nella vita il lato tragico, il lato angoscioso e grave".⁸⁰ Dall'altra parte, il critico francese sottolinea il carattere innovativo della scultura di Bourdelle ovvero la capacità di aver attinto dalle cattedrali gotiche la tradizione artistica del suo paese, quando la scultura era "l'arte complementare dell'architettura" e "i maestri di questi grandi monumenti avevano un senso straordinario della sintesi"; e propone in ultima analisi la decorazione del Théâtre des Champs-Élysées come opera emblematica del suo lavoro.⁸¹

Mario Tinti riconosce in Bourdelle "una specie di estetismo stilistico, volto soprattutto ad atteggiamenti di vigoria, sia nel moto che nella stasi", dove "la potenza

⁷⁹ U. Ogetti, *La morte dello scultore Bourdelle*, in "Corriere della sera", 2 ottobre 1929.

⁸⁰ J. Alazard, *Antoine Bourdelle*, in "Dedalo", XI, 1, 1930, pp. 43-64.

⁸¹ idem, p. 42.

plastica vuole esprimere anzitutto se stessa”.⁸² Ritiene che lo scultore abbia ricercato “nell’esempio degli antichi il sentiero che mena allo stile”, e difendendolo probabilmente dalle accuse di Carrà, lo definisce “un atletico plastificatore”, ammettendo in lui uno “scarso senso religioso della vita”, ma aggiungendo che “le sue variazioni su temi arcaici o classici avrebbero uno scarso valore estetico se non le nutrisse l’empito lirico col quale sono modellate”.⁸³

Per Pietro Torriano il maggior difetto di Bourdelle è stato invece “l’arcaismo eccessivamente stilizzato”, animato tuttavia, pure in questo caso, da una “energia dolente, rude, quasi ossessionata”.⁸⁴

Anche Baccio Maria Bacci si sofferma sull’aspetto romantico dello scultore, considerandolo figlio di una tradizione francese di scultori “eroicizzanti” che da Rude, passa per David d’Angers, Carpeaux, Dalou, fino ad arrivare a Rodin e per ultimo a Bourdelle, in cui riscontra nuovamente “qualche cosa di esasperato e di brutale, un che di selvaggio e grandioso” e in alcune sue opere il senso monumentale.⁸⁵

Nonostante i pareri negativi, alla fine degli anni Venti, la maggior parte dei critici conveniva sulle qualità plastiche di Antoine Bourdelle e a tutti era evidente che la sua arte aveva influenzato la nuova scultura europea, e non meno quella italiana. Raffaello Franchi poté così parlare di una “scuola bourdelliana d’onde son derivati, consapevoli o no, quasi tutti i nostri migliori scultori moderni”.⁸⁶

Parafrasando un commento di Cipriano Efisio Oppo già del 1922, si deve far attenzione a non commettere errori grossolani, per esempio nello scambiare uno scultore che voglia imitare Michelangelo per un rodiniano e uno che ami l’arte dei greci arcaici degli egiziani, degli assiri, per un bourdelliano o un mestroviciano.⁸⁷ La differenza a

⁸² M. Tinti, *Osservazioni su Bourdelle*, in “Il Resto del Carlino”, 17 ottobre 1929.

⁸³ idem

⁸⁴ P.T. [Pietro Torriano], *La morte dello scultore Bourdelle*, in “L’Illustrazione Italiana”, LVI, 41, 1929, p. 582.

⁸⁵ B. M. Bacci, *Émile Antoine Bourdelle. 1861-1929*, in “Solaria”, anno IV, n. 11, novembre 1929.

⁸⁶ R. Franchi, *Italo Griselli*, in *Mostra individuale del pittore Ubaldo Oppi, dello scultore Italo Griselli e mostra postuma del pittore Emilio Malerba*, Catalogo della mostra, Milano 1927.

⁸⁷ Cfr C. E. Oppo, *La gloria del bersagliere Toti eternata nel bronzo*, in “L’idea Nazionale” giugno 1922, ora in F. R. Morelli, *Un legislatore per l’arte. Cipriano Efisio Oppo. Scritti di critica e di politica dell’arte 1915-1943*, Esposizione Quadriennale Nazionale d’Arte, Edizioni De Luca, Roma 2000; il lungo articolo è stato pubblicato in *Arturo Dazzi: dipinti e sculture dalla*

volte è fin troppo sottile e la complessità aumenta se si considerano, da una parte, la necessità generalizzata di un rinnovo della plastica scultorea in reazione all'impressionismo di fine Ottocento, e dall'altra "l'italianismo" di Bourdelle.

Bourdelle conosce l'Italia in età matura quando la sua personalità artistica è ormai formata. Aveva perso il concorso per il Prix de Rome nel 1885; dopo la Biennale del 1914, era stato in Italia nel settembre del 1922, in compagnia dell'architetto Auguste Perret: insieme avevano visitato Roma, Firenze e Napoli.⁸⁸ Dalle sue impressioni di viaggio e dalla corrispondenza, emerge il desiderio di affermare uno stretto legame fra l'italiano e la lingua d'hoc, l'origine comune dell'arte italiana e di quella francese, nate entrambe dalla Grecia antica e cristiana d'Oriente e soprattutto da Roma.⁸⁹ La sua attrazione verso l'arcaismo italiano, il suo entusiasmo verso l'arte etrusca, che in alcuni passaggi considera superiore a quella greca, farebbero supporre che le sue fonti visive non siano state del tutto dissimili da quelle degli italiani degli anni Venti. A questo va aggiunto il "debito" di Bourdelle nei confronti del Rinascimento italiano, già suggerito da Jeanne-Marie Tosi, che avvicina all'*Apollon* del 1900 e soprattutto alla *Vendangeuse* del 1912 il *San Giorgio* di Donatello, alla *Force* (1917-1923) del monumento Alvéar il *David* del Bargello; all'Alvéar stesso il *Colleoni* e, per ultimo, al ritratto di *Rodin* il *Mosé* di Michelangelo, scultore fra i più amati dal francese.⁹⁰

E' evidente che lo scambio culturale fra Italia e Francia in atto fin dal Rinascimento continua anche nel ventesimo secolo. Ogetti, per spiegare il fenomeno immagina una ruota dell'arte formata da due soli pezzi, di cui uno è l'Italia, l'altro è la Francia, che alternandosi determinano il ciclico sopravvento di un paese sull'altro.⁹¹ Il critico nel 1923, ritiene che da una quindicina d'anni la Francia sembri invocare un nuovo David, sotto forme spesso "bizzarre ed anarchiche" (riferendosi probabilmente a

Donazione Dazzi di Forte dei Marmi, a cura di A. V. Laghi, regesto biografico di F. R. Morelli, Montecatini Terzi, 2002, pp. 161-163.

⁸⁸ Sul viaggio di Bourdelle in Italia, si vedano principalmente J.-M. Tosi 1961, op. cit., e M. Meras 1974, op. cit. I ricordi di Ogetti sono raccolti in U. Ogetti, *Cose viste 1921-1927*, Firenze 1951, 22 settembre 1922 pp. 167-171 e 18 ottobre 1922 pp. 677-682, mentre sui Taccuini dei viaggi di Bourdelle si veda *Antoine Bourdelle. Chemin faisant. Notes et relations de voyages (1901-1927)*, a cura di M. Kopylov e C. Lemoine, introduzione di J. Laffon, Parigi 2010.

⁸⁹ Le impressioni di Bourdelle sull'Italia furono pubblicate in D. Guarnati, *Antoine Bourdelle à Rome*, in "Bulletin de la vie artistique", 1 dicembre 1922, pp. 537-538.

⁹⁰ J. M. Tosi, op. cit., p. 24.

⁹¹ Cfr U. Ogetti, *L'Italia, la Francia e la ruota dell'arte*, in "Corriere della Sera", 21 novembre 1923.

Rodin), ma l'attenzione, spinta da un "bisogno di ragionare, di disciplina, di grandezza", è rivolta nuovamente a "Roma".⁹² Lo stesso Bourdelle, in una lettera a Ojetti, pare far riferimento a questa inversione quando paragona gli "amati uccelli" di piazza San Marco, che mangiano il grano dalle mani tese, agli artisti (e a lui in particolare) che vengono ad attingere ai chicchi "buoni", sottintendendo le opere d'arte, del patrimonio italiano.⁹³

Tutto ciò, a mio avviso, non costituisce un ostacolo alla ricerca degli influssi di Bourdelle sulla scultura italiana; al contrario, gli interessi dell'artista, ma soprattutto la sua latinità, varie volte ribadita nelle lettere a Ojetti, hanno contribuito alla sua fortuna.

La Biennale del 1914, con l'incontestato successo dell'esposizione di Bourdelle, ma anche con quella dedicata al serbo Ivan Mestrovic, già acclamato all'Esposizione Universale di Roma nel 1911 per la sua plastica ugualmente vigorosa e arcaica, ha ufficializzato il superamento della scultura impressionista del tardo Ottocento. Bourdelle, grazie all'importante sostegno di Ojetti, in questo contesto di rinnovamento nell'arte, diventa un punto di riferimento, un modello da seguire anche in Italia. E può esserlo anche negli anni successivi, in un periodo di fervori nazionalistici e di una critica attenta al risorgimento dell'arte patria, condividendo con gli italiani quella "latinità", preclusa allo slavo Mestrovic, che nei secoli ha permesso un continuo scambio culturale tra Italia e Francia.

Rispetto a Mestrovic va inoltre fatto notare che è proprio Ojetti a contrastare la sua fama già nel 1914, in occasione della sopracitata mostra alla Biennale, sicuramente antagonista a quella del francese.⁹⁴ Il critico di fronte al modello in legno del tempio agli Eroi serbi da erigersi in Cossovo, mette in discussione la concezione di quelle architetture che "in Italia e a Venezia [...] fanno un poco sorridere", la presunta originalità del suo arcaismo sintetico ed eroico desunto in realtà proprio da Bourdelle durante i due anni trascorsi a Parigi, e in ultimo, si sofferma sul "disequilibrio" della "Vedova sola, seduta, con quel testone su quelle spallucce con quel braccino corto contro

⁹² idem

⁹³ Cfr AMB, Bourdelle a Ojetti 28 aprile 1914. Anche Antonio Maraini nel trattare le influenze straniere sull'arte italiana, aveva visto un ritorno di tendenze classicheggianti presenti in tutta Europa e un riguardare ai maestri italiani del passato, ritenendo proprio gli italiani i primi ad avanzare in questo indirizzo (cfr, A. Maraini, *Influenze straniere sull'arte italiana d'oggi*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", maggio 1922, pp. 511-527).

⁹⁴ La mostra di Mestrovic, tra l'altro, era stata allestita nel prestigioso padiglione centrale destinato in un primo momento proprio a Bourdelle che in ultima analisi aveva esposto nel padiglione francese.

quei fianchi enormi”, suggerendo all’artista “appena trentenne” di farsi un “buon esame di coscienza” e di uscirne “anche per amore della sua fiera patria”.⁹⁵

I bronzi di Bourdelle nella collezione Ogetti

Ogetti nell’arco di pochi anni concentra nella sua villa fiorentina al Salviatino un nucleo di figure terzine in bronzo eseguite da Bourdelle fra il 1906 e il 1912.⁹⁶ Sono opere stilisticamente omogenee che presentano il superamento dello sfaldamento formale di origine impressionista e preludono già all’arcaismo del Bourdelle più tardo.

Il primo acquisto risale al dicembre del 1912 e interessa il *Beliéf rétif*, comprato al fonditore Hébrard pochi mesi dopo aver visitato per la prima volta lo studio dell’artista e fatta sua conoscenza.⁹⁷ Nel febbraio del 1914 Ogetti riceve a Firenze, dopo vari solleciti, la *Bacchante* che aveva visto da Bourdelle ancora in corso d’opera e nella stessa occasione ne aveva commissionata la fusione in bronzo.⁹⁸ Il critico, dicendo di assicurarle un buon collocamento, non si fa scrupoli ad avvisare lo scultore che ne

⁹⁵U. Ogetti (a) 1914, op. cit., fasc. IV, pp. 16-17.

⁹⁶I bronzi furono oggetto di una mostra nel 1961 organizzata dall’Istituto francese in Firenze e curata da Christian Murciaux e Jeanne Marie Tosi (*Bourdelle inconnu: bronzes, aquarelles, dessins* 1961, op. cit.). La straordinaria collezione di Ogetti, fra le raccolte private più rappresentative dell’arte a cavallo tra Otto e Novecento, era andata dispersa a seguito della morte della moglie e della figlia del critico. Di recente è stata parzialmente ricomposta (cfr *Da Fattori a Casorati: capolavori della collezione Ogetti*, a cura di G. De Lorenzi, Viareggio 2010), ma rispetto ai bronzi eseguiti da Bourdelle, l’ubicazione rimane ignota.

⁹⁷La signora Fernanda Ogetti farebbe risalire l’acquisto al 16 settembre 1912 confondendo probabilmente la data della partenza per la Francia con quella della prima visita allo studio dello scultore avvenuta il 24 settembre 1912 (cfr lettera di Fernanda Ogetti inviata a Guy Tosi pochi giorni prima della mostra *Bourdelle Inconnue* del 1961, già pubblicata in S. Lucchesi 1994 op. cit. e AMB, Bourdelle a Ogetti 23 settembre 1912). E’ inoltre probabile che l’acquisto del bronzo sia avvenuto dopo il 25 dicembre, direttamente da Hébrard, per circa 2000 franchi: tale è il valore indicato da Bourdelle in una lettera a Ogetti che aveva chiesto informazioni in merito all’opera vista da Hébrard (Bourdelle a Ogetti 25 dicembre 1912).

⁹⁸I primi accordi per la *Bacchante* risalgono all’aprile del 1913 (AMB, Bourdelle a Ogetti 16 aprile 1913); vari i solleciti da parte di Ogetti (AMB, Ogetti a Bourdelle, 19 giugno 1913, 30 dicembre 1913) e i temporeggiamenti di Bourdelle (AMB, Bourdelle a Ogetti 25 giugno 1913) che ne annuncia la fusione appena a ottobre (AMB, Bourdelle a Ogetti 12 ottobre 1913). Bourdelle, ritenendo erroneamente che l’opera raggiunta Venezia per la Biennale sarebbe stata riservata a Ogetti, solo in un secondo momento decide di fonderne un’altra per la mostra (AMB, Bourdelle a Ogetti 3 gennaio 1914). Al suo arrivo a Firenze, Ogetti invia 2000 franchi per il pagamento (AMB, Ogetti a Bourdelle 26 febbraio 1914).

avrebbe fatto cambiare la patina, non trovandola in sintonia con il gusto italiano.⁹⁹ La patina utilizzata da Bourdelle, che a Ogetti ricorda quella dei bronzi archeologici, particolarmente numerosi in Italia da suscitare facili confronti, serviva allo scultore per essere arcaista e differenziarsi così da Rodin; tuttavia, nell'opinione del critico, non poteva costituire la sfida al rinnovamento dell'arte.

In seguito alla mostra individuale veneziana, sempre nel 1914, Ogetti acquista *Femme sculpteur au travail* e *Femme bras levés*. Dieci anni più tardi, nel 1925, avrebbe poi aggiunto alla sua ricchissima collezione anche il bronzo della *Sélène couchée* del 1917,¹⁰⁰ acquistato direttamente allo scultore e descritto come “un nudo di donna lunghissimo sdraiato su dei fiori, su un arbusto fiorito”.¹⁰¹

A Firenze questi bronzi di “un'intensità d'energia non raggiunta, dopo Rodin, da nessun altro scultore francese”,¹⁰² rappresentano le preferenze di Ogetti nei confronti di Bourdelle e stimolano gli artisti che frequentano la sua villa-museo a misurarsi con dei soggetti tratti perlopiù dalla vita quotidiana e realizzati secondo una plastica rude e concisa.

Fra questi è Libero Andreotti che oltre a essere il maggiore interprete italiano di Bourdelle, è l'artista prediletto da Ogetti: il critico lo ritiene l'interlocutore ideale capace di innestare sul tronco della tradizione italiana la volontà costrittiva e gli insegnamenti di ordine e chiarezza maturati in Francia nell'ambito del neotradizionalismo sintetista.¹⁰³ Nel 1920 gli dedicherà il primo articolo monografico su “Dedalo”, la rivista da lui diretta a sostegno e diffusione del suo programma di rinnovamento dell'arte, proponendolo agli italiani come il vero modello da seguire. L'autorevole critico riconosce ad Andreotti una “modellazione sobria e ferma, una netta capacità di scelta e di dominio davanti alla confusa e copiosa mobilità del vero” e soprattutto il merito di aver riconquistato una concezione decorativa e architettonica della scultura.¹⁰⁴

⁹⁹ AMB, Ogetti a Bourdelle 26 febbraio 1914.

¹⁰⁰ AMB, Bourdelle a Ogetti 20 novembre 1925 e 9 gennaio 1926. L'opera viene pagata 10000 franchi.

¹⁰¹ U. Ogetti, *I Taccuini 1914-1943*, Firenze, 1954, p. 197.

¹⁰² U. Ogetti (d) 1914, op. cit.

¹⁰³ Su Andreotti (Pescia 1875-Firenze 1933) si vedano principalmente C. Pizzorusso - S. Lucchesi, *Libero Andreotti: Trent'anni di vita artistica: Lettere allo scultore*, Firenze 1997 e *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Milano 2000.

¹⁰⁴ U. Ogetti, *Lo scultore Libero Andreotti*, in “Dedalo”, I, 6, novembre 1920, pp. 395-417.

Andreotti aveva trascorso un lungo periodo a Parigi, dal 1909 allo scoppio della guerra, esponendo con successo ai celebri Salons ai quali Bourdelle mandava le sue opere; l'artista aveva partecipato in prima persona al rinnovamento della scultura superando gli echi impressionisti e rodiniani della sua formazione e volgendo le sue ricerche verso il ritorno della forma e di uno stile classico. Giovanni Costetti ritiene che in quel periodo nella capitale francese si parlasse di Andreotti "più che di Medardo Rosso" menzionandolo immediatamente dopo Rodin e Bourdelle.¹⁰⁵

Il suo nome è indicato nell'elenco degli allievi dello scultore francese, stilato dalla moglie,¹⁰⁶ e documenta che Andreotti aveva frequentato la Grande Chaumière, l'atelier dove dal 1909 Bourdelle impartiva le sue lezioni. Si tratta di un'informazione fondamentale che i biografi di Andreotti suoi contemporanei, forse non a caso, sembrano ignorare; Antonio Maraini nel 1922, in un articolo dedicato alle *Influenze straniere sull'arte italiana d'oggi*, affermando che "la caratteristica più saliente dell'arte odierna è la scomparsa quasi assoluta d'ogni distinzione nazionale", parla di "contatti momentanei" fra i due;¹⁰⁷ Enrico Sacchetti, narrando la vita dell'amico, si limita ad attribuire a Bourdelle solo una qualche influenza sull'artista nel periodo parigino.¹⁰⁸ Lo stesso Ojetti riconosce nella scultura del toscano degli anni trascorsi nella capitale francese, come già aveva riscontrato in Bourdelle, una modellatura salda, equilibri compositivi, senso architettonico e una medesima suggestione derivata dalle metope di Selinunte.¹⁰⁹

Ma è in seguito al suo rientro improvviso in Italia, alla fine del 1914, che nella produzione di Andreotti si manifesta una marcata vicinanza con le opere di Bourdelle; persi ormai i contatti nell'ambiente fiorentino, con "amici pochi, clienti zero",¹¹⁰ viene accolto da Ojetti e inizia a frequentare assiduamente la sua casa. E' dunque evidente che alla prima commissione di un'opera da parte del critico, da poco reduce del successo alla mostra bourdelliana della Biennale, Andreotti cerchi di assecondarne i gusti.

¹⁰⁵ G. Costetti, *Libero Andreotti*, in "La Tempra", 10 novembre 1916. L'articolo è ricordato da S. Lucchesi, *Libero Andreotti nel 1921*, in "Artista. Critica dell'Arte in Toscana", 1990, pp. 44-57

¹⁰⁶ AMB, carnet des élèves.

¹⁰⁷ A. Maraini (a) 1922, op. cit.

¹⁰⁸ Enrico Sacchetti scrive "le opere di Bourdelle dovevano aver fatto un po' di solletico al cervello del mio amico" (E. Sacchetti, *Vita d'artista: Libero Andreotti*, Milano 1936, p. 125).

¹⁰⁹ Cfr U. Ojetti 1920, op. cit., p. 398.

¹¹⁰ E. Sacchetti 1936, op. cit., p. 181.

Il *Ritratto di Fernanda Ojetti* (fig. I.1), realizzato proprio nel 1914 è forse l'opera più sottilmente bourdelliana che di lui si conosca: costruita secondo una squadrata semplificazione dei piani recuperata forse anche dall'insegnamento di Cézanne, è strutturata secondo un blocco pieno e saldo prossimo alla celebre *Pénélope* (fig. I.2). L'ampia veste, come anche nella *Femme bras levés*, introduce a una dimensione domestica e rassicurante della tematica scultorea. Questo stesso prototipo viene rideclinato due anni più tardi nel ritratto della marchesa *Ada Nicolini*, dove analogamente il peso architettonico delle masse è reso attraverso proporzioni pensate in funzione espressiva e l'opera, stilisticamente sintetica, presenta suggestioni arcaiche nei tratti del volto.

Se *La fruttivendola* (fig. I.3) del 1915 ricorda la *Femme sculpteur au repos* (fig. I.4) per la medesima soluzione del braccio destro in appoggio, sul masso nel caso della scultrice, sul cesto di frutta nel caso di Andreotti, la vicinanza con i bronzi bourdelliani è poi riscontrabile anche in opere come *Il melone* (fig. I.5), *La mosca* (fig. I.6), *La limonara* (fig. I.7), eseguite nel 1917. Tali bronzi, elogiati da Ojetti per "le pieghe abbondanti delle loro gonne distribuite per gravi massi con buon giudizio, così da sorreggere e quasi commentare lo spostamento del volto, delle braccia, del torso, dei fianchi",¹¹¹ entrano tutti a far parte della sua collezione.

Negli stessi anni a Firenze anche alcuni bronzi di Romano Romanelli,¹¹² stilisticamente molto vicini ai lavori di Andreotti, appaiono suggestionati dalle opere di Bourdelle e in alcuni casi ispirati a quelle della raccolta Ojetti. L'artista, legato ad Andreotti da una comprovata amicizia, presenta una simile formazione e pure nel suo caso un soggiorno a Parigi risulta fondamentale per l'apprendimento di una plastica moderna.

Alcune sue opere vengono inviate al Salon d'Automne del 1909 che vede una notevole partecipazione di artisti italiani;¹¹³ vi espone anche nel 1913, riscuotendo in

¹¹¹ U. Ojetti 1920, op. cit..

¹¹² Su Romano Romanelli (Firenze 1882-Firenze 1969) si veda principalmente R. Campana, *Romano Romanelli. Un'espressione del classicismo nella scultura del Novecento*, Firenze, 1991.

¹¹³ Nel 1909 espone n. 355 *Sur le sentier de la guerre* e n. 356 *Sur la mer (rêve de jeunesse)*, opere non meglio identificate, e nel 1913 n. 1802 *Opus II (Homme nu)*.

entrambi i casi l'attenzione della critica rispettivamente su "L'Art et les artistes" e su la "Revue des Beaux Arts".¹¹⁴

Romanelli a Parigi dal 1912 (non si conosce la durata del soggiorno) frequenta lo studio di Rodin, a quella data l'artista francese più noto in Italia; fa conoscenza dei suoi collaboratori ed è verosimile che sia in contatto con Andreotti. Per Fortunato Bellonzi in questo periodo l'incontro più determinante per l'artista toscano, che lo conduce verso "la scoperta della propria vera personalità, anche nell'intendimento della scultura come prolungamento dell'architettura", è proprio quello di Bourdelle.¹¹⁵ Non sorprende tuttavia che i primi lavori realizzati in quell'anno risentano ancora delle opere simboliche del Bourdelle di fine Ottocento, quelle più prossime all'opera rodiniana.

La *Maschera ridente* (fig. I.8) realizzata nel 1912, a esempio, tumultuosa e inquietante, è sicuramente memore di opere degli anni Novanta, come *Deux Rires* (fig. I.9) o *Drame intime. Il bacio* (fig. I.10), del 1913, può essere avvicinato a *Visage d'amour* (fig. I.11), altre volte intitolato proprio *Le baiser*, per la puntuale descrizione dei tratti del viso rovesciato e gli occhi chiusi come sotto effetto di un'estasi amorosa, nonostante la diversità stilistica. A testimonianza forse di un rinnovato interesse per quest'opera, identificabile con la *Testa di donna* esposta da Bourdelle a Venezia nel 1910, è la pubblicazione di una sua immagine nel 1908 sulla rivista tedesca "Zeitschrift für Bildende Kunst", la cui circolazione è documentata anche in Italia.¹¹⁶

L'accesso al Bourdelle arcaizzante novecentesco avviene attraverso il rilievo ed è visibile nello *Studio per una medaglia* (fig. I.12), datato da Mario Tinti nel 1913.¹¹⁷ L'opera raffigura un uomo che batte col martello una possibile targa, sullo sfondo il

¹¹⁴ M. L. N., Gradi, *Les artistes italiens au dernier Salon d'Automne*, in "L'Art et les artistes", ottobre 1909; De Saint Valery, *Salon d'Automne*, in "Revue des Beaux Arts", dicembre 1913.

¹¹⁵ Cfr F. Bellonzi, *Romanelli*, Roma 1974, p. 11. Si tratta in realtà di un'opinione condivisa anche dai critici contemporanei allo scultore a partire da Raffaello Franchi che già nel 1923 ritiene che l'artista abbia abbracciato un genere di scultura che permetterebbe di considerarlo come un discepolo di Bourdelle (cfr R. Franchi, *Un sculpeur italien Romano Romanelli* in "L'art et les artistes", 1923, pp. 341-345. Anche Pietro Torriano nel 1932 scrive che se in un primo tempo Romanelli a Parigi "sentì qualche influsso del maestro", riferendosi a Rodin, in seguito "non poté rimanere indifferente agli esperimenti di Bourdelle" (P. Torriano, *Romano Romanelli*, a cura di G. Scheiwiller, seconda edizione, Milano 1941, p. 10; la prima edizione è del 1932).

¹¹⁶ E. M. A. Weise, *Emile A. Bourdelle*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", XIX, a 43, n. 4, gennaio 1908, pp. 89-95.

¹¹⁷ Cfr, M. Tinti, *Romano Romanelli*, Firenze, 1924; la medesima medaglia viene successivamente intitolata *Il forgiatore* e postdatata di un anno (R. Campana 1991, op. cit., p. 39).

fuoco dell'officina; l'energia dell'immagine costretta all'interno di uno spazio troppo angusto, le forme tozze modellate bruscamente e le pieghe fortemente incise delle vesti, rendono la medaglia stilisticamente vicina ai bassorilievi di Bourdelle *Guerre* (fig. I.13) e *L'épouvante de la guerre* (fig. I.14), modellati per il *Monument de Montauban*. Se a Parigi Romanelli avrebbe potuto vedere nello studio di Bourdelle i numerosi studi preparatori, realizzati per l'opera monumentale particolarmente apprezzata da Rodin per l'impetuosità, proprio nel 1913 i bassorilievi vengono pubblicati da Louis Merlet su "Art et Industrie".¹¹⁸

Rientrato in Italia, condizionato forse anche dal successo di Bourdelle riscontrato alla Biennale, a partire dal 1914 Romanelli afferma il suo nuovo indirizzo scultoreo, basato sulle sintesi plastiche e soprattutto sull'arcaismo del maestro francese.

Una prima ricerca di solidità e di una scultura sintetica è già riscontrabile nella *Checchina* (fig. I.15) e nella *Donna seduta* (fig. I.16) realizzate nel 1914: le opere appaiono costruite per masse architettoniche ben scandite ed essenziali, controllate dal disegno compositivo. Uno sviluppo in senso decorativo sullo stesso tema si trova nell'*Aranciaia* (fig. I.17) di due anni più tarda, vicina alle opere di Andreotti per il soggetto rurale, i volumi bilanciati e la stessa trattazione stilistica desunta dal francese. Se nel *Bambino con l'uva* (fig. I.18) del 1916 si notano la semplificazione delle forme e gli indurimenti nelle pieghe scandite delle vesti, caratteristiche dell'arcaismo di Bourdelle, la *Donna con pesce* (fig. I.19) del 1918 ricorda in modo esplicito la *Femme bras levés* (fig. I.20) della collezione Ogetti anche nell'atteggiamento del personaggio. L'*Idoletto* (fig. I.21), *La marchesa Ximenes Aragon* (fig. I.22) del 1919 e il *Ritratto di Senta van der Stucken* (fig. I.23), realizzato fra il 1919 e il 1922, per la loro essenzialità, il modo di modellare per larghe masse scabre e sommarie, e l'arcaismo declinato in senso decorativo, mostrano un consolidamento dello stile sempre più rude e conciso dell'artista che ha assimilato la forza espressiva bourdelliana. L'attenzione di Romanelli nei confronti del maestro francese prosegue poi durante gli anni Venti e dimostra un aggiornamento sull'opera più recente di Bourdelle: si vedano a esempio la *Pietà* (fig. I.92) per il Monumento alla Madre italiana del 1923, il *Ritratto di Richard Randell Davies* (fig. I.24) del 1924, e soprattutto la *Gotica* (fig. I.25) del 1927, in cui lo stile

¹¹⁸ J.-L., Merlet, *La Sculpture décorative et de plein air dans l'oeuvre d'Émile –Antoine Bourdelle*, in "Art et Industrie", 1913.

asciutto della trattazione dei volti è desunto dalle Virtù del Monumento Alvér; l'immagine dello *Scultore* (fig. I.27 e I.28), realizzato fra il 1926 e il 1930, risulta invece chiaramente derivata dall'*Héraklès archer* spogliato dell'arcaismo e declinato secondo una plastica dalle superfici più uniformi e dai piani larghi.¹¹⁹

Tuttavia le opere di Romanelli più apprezzate da Ojetti sono le medaglie modellate durante la guerra in cui il forte rilievo e la costruzione essenziale delle immagini rimandano all'estetica del Bourdelle novecentesco. Il critico ne sottolinea la "compendiosa ed insieme espressiva sobrietà" di una "scultura vera [...] che sa chiudersi nella forma circolare";¹²⁰ viene poi riscontrata un'esplicita allusione al recupero della tradizione illustre delle monete greche e di una certa medaglistica quattrocentesca, anche nella scelta di fondere l'opera modellata dell'artista a partire dalle dimensioni finali, senza l'utilizzo del pantografo.¹²¹

Di particolare interesse risulta la *Medaglia per i volontari di guerra* (fig. I.29 e I.30), eseguita nel 1922 su richiesta di Gabriele D'Annunzio e forse per tramite proprio di Ojetti, che di D'Annunzio era amico.¹²² Esposta l'anno successivo alla Mostra delle arti decorative di Monza, viene lodata da Roberto Papini su "Emporium" per la "cruda violenza" e la "schiettezza della ruvidezza antica",¹²³ attributi utilizzati altrove dal critico

¹¹⁹ Nei capitoli successivi si tratterà la questione legata al Monumento della Madre italiana, vista nel contesto del concorso; un approfondimento sul Monumento Alvér spiegherà la diffusione e la conoscenza dell'opera in Italia; ci si soffermerà inoltre sulla fortuna iconografica e non solo dell'*Héraklès* durante gli anni Venti.

¹²⁰ U. Ojetti, *Due medaglie di Romano Romanelli*, in "Dedalo", IV, 1923-24, pp. 62-65.

¹²¹ Gli apprezzamenti di Ojetti verso questa forma artistica del Romanelli (cfr U. Ojetti, *Medaglie di Romano Romanelli*, in "L'Illustrazione Italiana", vol. XLVI, 11 maggio 1919, pp. 502-503 e U. Ojetti 1923-24, op. cit.) vanno soprattutto inquadrati nel programma di restaurazione neotradizionalista proposto dal critico in quegli anni e nella tendenza a rivalutare le arti decorative e l'artigianato, di cui Ojetti si era fatto portavoce proprio attraverso le pagine della sua rivista "Dedalo". Emblematico da questo punto di vista l'articolo dedicato alle medaglie italiane inviate dallo stesso Ojetti a New York nel 1924 in occasione dell'esposizione internazionale della medaglia moderna indetta dalla Società Numismatica Americana. Vi parteciparono ben venti artisti italiani: in un excursus sull'evoluzione della medaglistica negli ultimi quindici anni volto al recupero della tradizione del Pisanello, l'appoggio di Ojetti va soprattutto alla generazione dei più giovani; se in Giovanni Prini mette in rilievo l'"architettónica semplicità delle linee", mentre Libero Andreotti, Eugenio Baroni, Publio Morbiducci e Oreste Licudis risultano più interessati "alla sommarietà del modellato", il critico invita gli artisti "ad osservare attentamente il vero, pure scegliendolo e piegandolo alle leggi che formano uno stile" (cfr U. Ojetti, *Medaglie italiane* in "Dedalo", V, II, 1924-1925, pp. 513-530, la citazione è di p. 521).

¹²² Cfr R. Campana 1991, op. cit., p. 47.

¹²³ R. Papini 1923, op. cit., p. 89.

per designare l'opera di Bourdelle.¹²⁴ Suggestioni bourdelliane si notano infatti nella posa fortemente dinamica del nudo maschile, scolpito sul recto, raffigurante il Genio della guerra, che brandisce con due mani una spada; si tratta di un rimando al *Guerrier nu* (fig. I.31 e I.32) realizzato per il Monument de Montauban, visto probabilmente a Parigi nello studio dell'artista in tutte le sue varianti progettuali. L'estrema stilizzazione dei tratti arcaizzanti e la ricerca espressiva avvicinano l'opera stilisticamente ai bassorilievi del *Théâtre des Champs-Élysées*, pur non essendo scevra della plastica possente del Mestrovic.

Il rilievo

Il rilievo è uno dei problemi cruciali per il rinnovamento della scultura moderna e si collega direttamente con le idee di Adolf Hildebrand scritte nel *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*.¹²⁵ Queste teorie, apparse in tedesco nel 1893 ma in germe dal 1876, vengono presentate in Italia da Carlo Placci sulle pagine della rivista fiorentina "Marzocco" già nel 1902, prima ancora dell'uscita della traduzione in francese, avvenuta l'anno successivo, che ne avrebbe facilitato ulteriormente la divulgazione.¹²⁶ Placci, che definisce Hildebrand un "classico" e un "greco-latino redivivo dentro un corpo germanico", apprezza nella sua opera di scultore l'armonia e la capacità di controllo formale derivata dall'insegnamento della tradizione.¹²⁷

In Francia *Le Problème de la forme dans les arts figuratifs*, che nel rilievo vede l'unica rappresentazione veramente artistica possibile, è ben accolto da scultori come Bourdelle e Bernard, ma anche Maillol, desiderosi di affermare i valori plastici propri della scultura, opponendosi a quelli frammentari e pittorici del rilievo rodiniano,

¹²⁴ Papini, commentando la seconda biennale romana, definisce infatti la scultura di Bourdelle "schietta, rinsanguata al cospetto degli arcaici greci, atteggiata in ritmi compiuti entro la solidità della modellazione" e "l'Ercole saettante" come esempio di "come si può ricondurre l'arte, con rude violenza, ai suoi eterni valori" (cfr. R. Papini febbraio 1924, op. cit., pp. 104-105).

¹²⁵ Sul trattato di Hildebrand si veda P. Santoboni, *Sul "Problema della forma" di Adolf von Hildebrand*, Tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Università degli Studi di Pisa, aa. 2000/01.

¹²⁶ Cfr C. Placci, *Un artista tedesco, Adolf Hildebrand*, in "Il Marzocco", 19 ottobre 1902, pp. 1-2.

¹²⁷ idem

rappresentato in modo emblematico nella *Porte de l'Enfer*.¹²⁸ Se nell'opera di Rodin si è persa la coerenza narrativa, non esistendo più un principio d'unità spazio temporale, e le figure espressive nella massima libertà dei loro movimenti escono dal supporto architettonico, le indicazioni di Hildebrand sono ben più severe. Il rilievo è da intendersi come un recipiente dove l'artista pone e fissa la natura semplificata nei suoi dati significativi: vengono immaginati due piani ideali paralleli e tra questi una figura disposta in modo che i suoi punti estremi tocchino queste pareti senza oltrepassarle, favorendo una percezione netta e immediata, secondo un processo noto, a esempio, agli antichi Greci.

Innovatori da questo punto di vista sono i bassorilievi eseguiti da Bourdelle per il Théâtre des Champs-Élysées nel 1912, che rappresentano un modello imprescindibile del senso decorativo della plastica moderna e dello schematismo arcaizzante.

In Italia il primo artista a ragionare in termini di bassorilievo guardando contemporaneamente alla Francia è Antonio Maraini,¹²⁹ profondo conoscitore delle teorie di Hildebrand, tanto che nel 1923 le divulgherà sulle pagine de "La Ronda".¹³⁰ Cresciuto nell'ambiente intellettualmente fecondo della casa paterna e stimolato dalle frequentazioni del salotto di Giovanni Prini, fa pratica con Angelo Zanelli, fra il 1910 e il 1911, mentre lo scultore, "innamorato dei musei e dell'antichità", lavora al modello in gesso per il concorso all'Altare della Patria. Nel 1912 vince il concorso nazionale per un Monumento ad Adelaide Ristori in Cividale: un'immagine del bozzetto viene riprodotta su "Vita d'Arte" da Francesco Saporì nel gennaio del 1913 (fig. I.33),¹³¹ mentre la fotografia del monumento nel suo assetto definitivo viene pubblicata a pagina intera su

¹²⁸ In merito alla lezione di Adolf Hildebrand in Francia, si veda C. Barbillon, *Après la Porte de l'Enfer la leçon d'Adolf von Hildebrand*, in *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914*, Parigi 2009, pp. 141-157.

¹²⁹ Il più importante contributo all'opera di Maraini rimane F. Bardazzi, *Antonio Maraini scultore*, Firenze 1984.

¹³⁰ A. Maraini, "Il problema della forma" di Adolf Hildebrand, in "La Ronda", novembre 1923, pp. 738-748 (I parte) e continua in "La Ronda", numero straordinario, dicembre 1923, pp. 831-838 (II parte). Su Hildebrand era già apparso su "La Ronda" nello stesso anno un breve articolo, cfr. M. Bacchelli, *Adolf Hildebrand scultore tedesco*, in "La Ronda", febbraio 1923, pp. 165-166.

¹³¹ F. Saporì, *Un monumento per Adelaide Ristori* in "Vita d'Arte. Rivista mensile d'arte antica e moderna", A. VI, n. 61, gennaio 1913.

“Dedalo” nel 1921, in un importante articolo che Ogetti dedica a Maraini (fig. I.34 e I.35).¹³²

Della celebre attrice il giovane scultore non fornisce un ritratto ma, trovando spunto in alcuni frammenti antichi conservati nel Museo delle Terme di Diocleziano, la raffigura in veste di Medea mentre appoggia una mano su una delle due colonne doriche delimitanti un “palcoscenico antico”, sopra la quale si erge la maschera tragica.¹³³ Il monumento, apprezzato per la “bella e originale semplicità”, si offre a una lettura frontale, come fosse un bassorilievo, subordinato dunque a un disegno architettonico, dove la scultura ritrova, come nell’antichità, il suo senso decorativo.¹³⁴

Stilisticamente la statua della Ristori presenta alcuni elementi riconducibili alla più moderna scultura francese. Se nel bozzetto è evidente un rimando alla plastica mossa di Rodin e il riferimento allo scultore è esplicito nel braccio sinistro teso che è una citazione da *Les bourgeois de Calais*, nella versione ultimata la figura dell’attrice si fa salda e chiusa nel manto secondo volumi più definiti. Dettagli come l’acconciatura della donna, il profilo un po’ schiacciato, il modo di ritrarre gli occhi sottolineandone le palpebre, nonché le scanalature marcate del panneggio e la modellazione quasi a placche, annunciano un nuovo linguaggio scultoreo di sintesi e semplificazioni desunto dall’antichità attraverso l’esempio di Bourdelle e dei suoi bassorilievi per il *Théâtre*.

A Maraini, che in seguito avrebbe definito Bourdelle il “successore spirituale” di Rodin, capace di sostituire “al passeggero e mobile fluire della forma percorsa dalla luce, al frammento palpitante della vita sciolta da ogni esigenza costruttiva [...] la volontà di composizione, di sintesi di volumi conchiusi entro una unità di stile”, sembra dunque naturale considerarlo un riferimento e lo fa con un certo anticipo rispetto agli altri artisti italiani.¹³⁵ Nel 1913 si registra tuttavia un’ampia diffusione di immagini relative ai bassorilievi: nell’aprile esce un importante articolo sulla “Gazette des beaux arts” e contemporaneamente tre fondamentali contributi pubblicati su “Art et décoration” danno largo spazio alle illustrazioni dei pannelli scultorei di Bourdelle e alle decorazioni murali

¹³² U. Ogetti, *Lo scultore Antonio Maraini*, in “Dedalo”, 1921, pp. 742-758. L’immagine del monumento è a p. 743.

¹³³ Cfr M. De Sabbata, *Sul “far grande” in scultura. Episodi monumentali nel primo Novecento in Friuli Venezia Giulia* in A. Del Puppo *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra, 2005, pp. 39-40.

¹³⁴ idem. Si tratta di parole del “Secolo” riportate dalla “Patria del Friuli” il 4 novembre 1913.

¹³⁵ A. Maraini, ms, *Scultori d’oggi* (1930), c. 35).

di Maurice Denis.¹³⁶ Nello stesso anno, su “Art et industrie”, nell’articolo monografico dedicato alla scultura decorativa nell’opera di Bourdelle vengono riprodotti i bassorilievi de *La comédie*, *La tragédie* e *La danse*.¹³⁷ Inoltre non si esclude che nelle scelte di Maraini, trasferitosi a Firenze nel 1912, anno della vincita del concorso, abbia influito Ojetti, legato allo scultore da un rapporto di stima e amicizia e in quel periodo già interessato a Bourdelle.

E’ tuttavia a guerra conclusa che Maraini inizia a frequentare con assiduità la villa al Salviatino. Il critico ha parole di grande ammirazione nel presentare lo scultore nel suo articolo: “Che farà domani, egli che da Londra a Parigi conosce tutte le speranze, i dubbi, gli errori dell’arte contemporanea e che anche scrivendo mostra una coscienza così sicura da apparire se non erro, fra tanti artisti oggi scrittori, il più ponderato e il più logico e, fin nell’arte passata, il più colto?”¹³⁸

L’artista si afferma nella scultura decorativa grazie a una mostra personale tenuta a Roma nel 1921 nella bottega dell’Arte Moderna Italiana e al riconoscimento che l’esposizione ottiene sulle pagine di “Emporium” da parte di Francesco Saporì e soprattutto su “Dedalo” nell’articolo di Ojetti.¹³⁹ Le sue opere, costruite sulla forma del bassorilievo, si distinguono per un’eleganza compositiva basata sul disegno e un’idea di bellezza che nelle rappresentazioni di carattere familiare esprime religioso conforto.

¹³⁶ Cfr P. Jamot, *Le Théâtre des Champs-Élysées*, in “Gazette des Beaux-Arts”, aprile 1913, pp. 261-294; M. Guillemot, *L’édifice, la salle et la scène*, in “Art et décoration”, , vol. XXXIII, gennaio-giugno 1913, pp. 103-112; J. L. Vaudoyer, *La décoration*, in “Art et Décoration”, vol. XXXIII, gennaio-giugno 1913, pp. 113-130; R. Brussel, *Le programme*, in “Art et décoration”, vol. XXXIII, gennaio-giugno 1913, pp. 131-136. Segnalo poi due articoli che nel corso degli anni Venti hanno posto nuovamente l’attenzione sulle decorazioni del *Théâtre*: H. Revers, *Le Théâtre des Champs-Élysées*, in “La Revue des Beaux Arts”, 22 dicembre 1922 e Mourey, G., *Le Théâtre des Champs-Élysées*, in “L’Art et les artistes”, aprile 1930. I contributi più recenti sono di D. Basdevant, *Bourdelle et le Théâtre des Champs-Élysées*, Parigi, 1982 e A. Le Normand-Romain, *Bourdelle au Théâtre des Champs-Élysées*, in 1913, *Le Théâtre des Champs-Élysées*, Dossier du musée d’Orsay, 1987, pp. 54-72.

¹³⁷ J. F. L. Merlet 1913, op. cit..

¹³⁸ U. Ojetti 1921 op. cit, p. 257. Prestigiose parole di apprezzamento alla vasta cultura di Maraini vennero qualche anno più tardi anche in ambito francese da Gabriel Rouchès che lo definì “artiste d’une culture et d’une curiosité étendues, un des meilleurs critiques contemporains. Chez lui, l’intelligence et la volonté dominant la sensibilité instinctive. Il emprunte bien ses motifs d’inspiration à la nature, mais il les subordonne à une construction architecturale. Nul, en Italie, n’a un sentiment plus raffiné de la décoration”. (G. Rouchès, *L’Architecture et la sculpture en Italie de 1870 à nos jours*, in A. Michel, *Histoire de l’art*, vol. VIII, n. 2, Parigi 1927, p. 665).

¹³⁹ F. Saporì, *Cronache. Una Mostra di Antonio Maraini in Roma*, “Emporium”, vol. LIII, n. 318, giugno 1921, pp. 332-334.

Maraini si rivolge innanzitutto alla tradizione del proprio paese, trovando la principale fonte nelle tarde opere di Iacopo della Quercia, di cui tra l'altro Ogetti possedeva il bassorilievo della *Madonna del Cardinale Casini*.¹⁴⁰ Lo scultore, fra i più amati nel giro fiorentino, era visto dalla critica contemporanea come l'esponente primo di quella linea più semplice e rude del rinascimento toscano, che, meglio di ogni altra, sembrava incarnare le esigenze di allora, definite nei termini di sobrietà, semplificazione dei piani, sintesi dei volumi. Al suo stile lo scultore romano innesta una plastica moderna riconducibile negli aspetti caratteristici a Libero Andreotti e dunque indirettamente a Bourdelle. Molte sono le allusioni e le citazioni tratte da Cézanne che è fra i soggetti preferiti anche dal Maraini critico e alla cui fortuna italiana quella dello scultore francese è probabilmente debitrice.

Maraini ammira molto l'opera di Andreotti e nel 1917 dedica all'artista un breve ma significativo articolo, offrendo una lettura delle sue opere secondo alcuni basilari convincimenti hildebrandiani. Ne apprezza la modernità ottenuta grazie a un nuovo senso plastico raggiunto "per via di applicazioni, quasi in bassorilievo, sullo scafo fondamentale" e aggiunge che la scultura così trattata "la si libera dalla soverchia soggezione alla luce", perché in qualsiasi luogo la si collochi "le masse conservano inalterati i loro rapporti e valgono sempre per il loro volume".¹⁴¹

La vicinanza fra i due scultori si coglie a esempio nei rilievi la *Targa Resinelli* (fig. I.37) realizzata da Andreotti tra il 1915-1916 e il *Ritratto di famiglia* (fig. I.38) di Maraini datato 1919, dove la tradizione italiana si coniuga con la componente del classicismo francese. L'arcaismo dei lineamenti, le pieghe rigide profondamente incise delle vesti, la particolare acconciatura con le trecce avvolte attorno alla fronte tipica delle donne greche, e in generale la tematica intimistica e rurale appare prossima all'estetica bourdelliana, ben rappresentata nella *Femme sculpteur au repos*.

Che Maraini in questo periodo guardi con attenzione alla Francia e ai maggiori esponenti della scultura decorativa francese è evidente nell'opera *Il bacio* (fig. I.39), vicina alla *Femme et enfant* (fig. I.40) di Joseph Bernard. Il bassorilievo di Bernard, intagliato direttamente nel marmo ed esposto alla mostra individuale che l'artista tiene

¹⁴⁰ Su quest'opera di Iacopo della Quercia fu dedicato un articolo su "Dedalo", cfr I. B. Supino, *Un'opera sconosciuta di Iacopo della Quercia*, in "Dedalo", II, 1921, pp. 149-153.

¹⁴¹ A. Maraini, *Cinque sculture recenti di Libero Andreotti*, in "Rassegna d'Arte Antica e Moderna", settembre-ottobre 1917, p. 145-148. La citazione è a p. 45.

nel 1920 alla Gallerie La Licorne di Parigi, costituisce per l'artista romano una fonte iconografica e stilistica importante, nonché la possibilità di riflettere sul rilievo e sul ruolo architettonico della scultura.

A Roma, dopo il 1914 anche lo scultore Arturo Dazzi¹⁴² sembra abbandonare definitivamente l'illusionismo naturalistico e la fluidità della materia alla Rodin, che lo avevano influenzato fino ad allora e che risultano ben visibili nei fregi dell'Altare della Pace,¹⁴³ preferendo una forma scultorea subordinata all'architettura, chiusa entro andamenti ritmici serrati. Il nome di Dazzi appare accanto a quello di Andreotti nel quadernetto degli "élèves italiens" di Bourdelle,¹⁴⁴ tuttavia il primo incontro tra i due scultori dovette avvenire alla Biennale del 1914. Una fotografia scattata in quell'occasione li ritrae assieme a Ojetti,¹⁴⁵ mentre il diario della moglie del critico restituisce le considerazioni di Bourdelle di fronte al fregio con il *Carro della Vittoria*, esposto da Dazzi.¹⁴⁶ Lo scultore francese apprezza il vitalismo presente nell'opera, ma assieme a Ojetti consiglia a Dazzi di uniformare lo sfondo e dare maggior rilievo alle figure, "che ora campeggiano come intagliate contro il verde e che sono troppo piccole e minute e danno noia"; gli suggerisce poi di concentrarsi sul disegno, che considera l'unico strumento per controllare la scultura e conferirle uno stile architettonico.¹⁴⁷

L'avvicinamento a Bourdelle è visibile nei medaglioni raffiguranti *La Danza* (fig. I.41), *La Tragedia* (fig. I.42), *La Commedia* (fig. I.43), e *La Musica* (fig. I.44), realizzati tra il 1915 e il 1918 per il cinema-teatro a San Lorenzo in Lucina a Roma, opera

¹⁴² Su Arturo Dazzi (Carrara 1881-Pisa 1966) si veda G. De Lorenzi, *Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928*, in "Artista. Critica d'Arte in Toscana", 1993, pp. 39-59 e *Arturo Dazzi: dipinti e sculture dalla donazione Dazzi di Forte dei Marmi*, a cura di A. V. Laghi, presentazione di A. Paolucci, regesto biografico F. R. Morelli, Montecatini Terme 2002.

¹⁴³ Sui bassorilievi eseguiti per l'Altare della Patria si veda G. Guida, *L'Altare della Patria e l'arte di Arturo Dazzi*, Roma 1911.

¹⁴⁴ A completare l'elenco figurano la contessa Colonna d'Ornano e un certo Campiglia, non meglio identificati (cfr AMB, carnet des élèves).

¹⁴⁵ La fotografia, di collezione Ojetti, fu esposta nella mostra dedicata a Bourdelle nel 1961 (cfr *Bourdelle inconnu. Bronzes, aquarelles, dessins* 1961, op. cit., p. 16).

¹⁴⁶ Sull'opera di Dazzi alla Biennale ha scritto Ojetti manifestando l'entusiasmo verso l'artista e anticipando quello che sarebbe stato il suo sostegno negli anni a venire (cfr U. Ojetti, *L'Undecima biennale veneziana. Gl'italiani*, in "Corriere della sera", 13 giugno 1914).

¹⁴⁷ Cfr Firenze, Biblioteca Nazionale, Manoscritti, Fondo Ojetti, 7, 16, Diari di Ugo e Fernanda Ojetti.

dell'architetto Marcello Piacentini.¹⁴⁸ I medaglioni vengono particolarmente lodati da Carlo Tridenti che vi riscontra “una nobile e chiusa linea decorativa, sicura larghezza di modellati, e le altre schiette e robuste qualità plastiche dell'artista carrarese”.¹⁴⁹ Dazzi, che svolge le raffigurazioni secondo un'ispirazione lievemente arcaizzante pur guardando a modelli della secessione viennese, dovette sicuramente riflettere sui bassorilievi del Théâtre des Champs-Élysées visti alla Biennale e resi celebri dalle discussioni critiche suscitate in Francia già dal 1912. Di questa vicinanza stilistica era consapevole Ogetti che aveva commentato con ironia le polemiche dei romani susseguite all'inaugurazione del teatro, accusato di essere una “costruzione prettamente tedesca”; il critico vi ravvisava seppur in piccolo la ripetizione dello stesso scandalo che nel 1913 aveva agitato Parigi quando “il signor Astruc aprì il teatro, molto comodo, molto elegante, molto ricco e poco francese degli Champs-Élysées”.¹⁵⁰

L'ammirazione verso l'aspetto più decorativo del Dazzi trovava poi riscontro nella collezione del critico, dove si conservava un medaglione in bronzo raffigurante una *Danzatrice*, molto vicina al rilievo con lo stesso tema realizzato per il cinema-teatro.¹⁵¹

Un rimando ai bassorilievi di Bourdelle è poi riscontrabile nei pannelli realizzati per il proscenio dall'altro collaboratore di Piacentini, lo scultore romano Alfredo Biagini, che a Parigi dal 1909 al 1912 aveva lavorato molto per il fonditore Hébrard, coltivando soprattutto lo studio degli animali e quello della scultura architettonica-decorativa.¹⁵²

¹⁴⁸ Per maggiori informazioni sul cinema si vedano gli articoli: L. Angelini, *Per un'affermazione di nuova architettura italiana*, in “Emporium”, vol. XLVII, n. 281, maggio 1918, pp. 227-240; M. Piacentini, *Il nuovo Corso Cinema-Teatro in piazza in Lucina in Roma*, in “L'Architettura Italiana”, n. 5, Torino, 1 maggio 1918, p. 37; C. Tridenti, *Il nuovo Cinemateatro in Piazza S. Lorenzo in Lucina a Roma*, in “Vita d'Arte”, 1918, pp. 38-49.

¹⁴⁹ C. Tridenti 1919, op. cit., p. 43.

¹⁵⁰ U. Ogetti, *Il monumento a Enrico Toti*, in “Corriere della Sera”, 8 febbraio 1919. Gabriel Astruc fu il committente e amministratore del Théâtre des Champs-Élysées.

¹⁵¹ L'informazione è data da G. De Lorenzi 1993, op. cit., nota n. 32 a p. 57.

¹⁵² Su Alfredo Biagini (Roma 1886-Roma 1952) si veda principalmente V. Terraroli, *Biagini, Alfredo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, Roma, 1988; la scheda *Alfredo Biagini* di F. Benzi, in *Gli artisti di Villa Strohlfarn*, a cura di L. Stefanelli Torossi, Roma 1983, p. 97 e la scheda *Alfredo Biagini* in *Secessione romana 1913-1916*, a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, Roma 1987, p. 287. Emilio Lavagnino, trattando della storia della scultura contemporanea, vide in Alfredo Biagini e Antonio Maraini, coetanei ed entrambi romani, un'analogia aspirazione a scandire fortemente le masse plastiche disponendole secondo ritmi chiaramente architettonici (E. Lavagnino, *La scultura contemporanea* in *L'Arte Moderna dai neoclassici ai contemporanei*, 2 vol., Torino 1956, p. 1153). Per il teatro romano Biagini realizzò anche il fregio esterno sulla facciata e la rimanente decorazione scultorea degli interni. Tridenti

L'attenzione viene posta sul pannello che rappresenta un fauno musicante e una donna nuda che danza (fig. I.45), stilizzati e al tempo stesso vitali, vicini alle Muse del fregio parigino.¹⁵³ Il rilievo presenta infatti grandi figure espressive e dinamiche stagliate contro un fondo uniforme; la morbidezza delle carni trattata a larghi piani convive con elementi puramente decorativi (si vedano a esempio i capelli ridotti a linee parallele), che delimitano lo spazio del riquadro senza oltrepassarlo.

E' evidente come Biagini a Parigi avesse respirato il particolare clima di commistione di interessi fra la danza e le arti decorative, entrambe basate sul ritmo: celebri ballerini come Isadora Duncan e il russo Vaslav Nijinsky (che nel 1912 aveva debuttato al Théâtre du Châtelet proprio con *L'Après-midi d'un faune*) ispirandosi alle movenze tratte dai vasellami e dai fregi greci influenzarono le ricerche artistiche di molti scultori.¹⁵⁴ Fra questi anche Bourdelle che nell'estate del 1912, in occasione dell'esposizione organizzata dalla Société Nationale des Beaux Arts e dedicata alla musica e alla danza, vide apprezzati i disegni acquerellati ispirati alla Duncan, sua musa, per le composizioni destinate alla facciata del Théâtre.¹⁵⁵

A Roma la fortuna di un certo schematismo decorativo arcaizzante rivolto soprattutto a figure muliebri in atteggiamento danzante si riscontra nello stesso periodo anche in altri artisti, che espongono come Biagini alle Secessioni. Si vedano per esempio alcuni lavori di Ercole Drei,¹⁵⁶ faentino di nascita, formatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dal 1912 a Roma, quale vincitore del pensionato nazionale di scultura. La sua attenzione verso l'opera di Bourdelle, in anticipo rispetto al successo della Biennale veneziana, è vista in relazione ai bronzi del francese esposti alla prima Secessione del 1913 e soprattutto agli stimoli culturali dell'ambiente romano finalizzati a un sostanziale

lo definisce "decoratore di squisita fantasia e maliziosa leggerezza", secondo attributi tipicamente francesi (cfr C. Tridenti 1918, op. cit.).

¹⁵³ L'immagine del pannello fu pubblicata da L. Angelini 1918, op. cit, p. 239 e da C. Tridenti 1918, op. cit., p. 48, che erroneamente la identifica con un particolare del fregio esterno.

¹⁵⁴ Sulla vicinanza fra la danza e le arti decorative a Parigi intorno al 1912 si veda S. Lucchesi, *La danza e le arti decorative. L'equilibrio delle forze*, in *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Milano 2000, pp. 94-101.

¹⁵⁵ Si consideri inoltre che fin dal 1910 la prima idea di Bourdelle per la decorazione della facciata, progettata in un primo momento dall'architetto Henri van de Velde, fu quella di un fregio con sole danzatrici. Vari sono i bozzetti che allievi e frequentatori del suo studio avrebbero potuto ammirare e sedimentare nella memoria visiva.

¹⁵⁶ Su Ercole Drei (Faenza 1886-Roma 1973) si veda *Ercole Drei, 1886-1973: trenta disegni inediti, scultura e pittura*, a cura di G. C. De Feo, D. M. Titonel, Roma 2008.

rinnovamento e ricerca artistica dal carattere post-impressionista. Sebbene in un primo momento Drei sperimenti ancora l'estetica rodiniana nella ricerca di un sensuale impressionismo presente a esempio nell'*Estasi d'amore* (fig. I.46) del 1913, esposta alla Secessione dello stesso anno in concomitanza con la personale di Rodin, contemporaneamente nella *Danzatrice con il cerchio* (fig. I.47) dimostra di discostarsene in modo netto volgendo verso le più moderne suggestioni decorative.¹⁵⁷ In quest'opera, infatti, il modellato si fa più largo, la figura femminile, costruita sul passo di danza, sembra costretta per l'inarcatura della schiena e l'appiattimento dell'insieme ad un'architettura invisibile; la stilizzazione è ben visibile nel profilo del volto arcaico e nelle mani con i palmi paralleli allo spettatore che alludono a una superficie bidimensionale. *Motivo di danza* (fig. I.48) è poi il titolo del bronzetto raffigurante una coppia di ballerini nudi, realizzato nel 1919 ed esposto da Drei l'anno successivo alla mostra degli amatori e cultori di Roma. Vi è nuovamente la ripresa di una ideazione artistica basata sul bassorilievo: l'uomo asseconda da tergo l'estensione delle braccia della donna, che nel procedere di lato offre la frontalità del busto e il profilo del volto; il debito, per la soluzione del movimento e lo schematismo del tipico drappeggio, è con i rilievi bourdelliani raffiguranti le Muse, ma si riscontra in modo più puntuale con *Le pas du voile* (fig. I.49), pubblicato nel 1913 assieme ad alcuni bassorilievi per il *Théâtre*, nell'articolo più volte citato di "Art et industrie".

L'*Héraklès archer*

L'*Héraklès archer* (fig. I.50), presentato per la prima volta al Salon de la Société Nationale nel 1910, si impone al pubblico francese come un'opera capace di affermare l'autonomia dell'artista e il suo distacco dalla plastica di Rodin.¹⁵⁸ Se a Venezia nel 1914 costituisce il fulcro di tutta la mostra, polarizzando i giudizi della critica e in modo quasi esclusivo le riproduzioni fotografiche a partire dal catalogo,¹⁵⁹ è tuttavia in seguito al suo

¹⁵⁷ L'opera realizzata nel 1913 fu esposta alla Secessione dell'anno seguente.

¹⁵⁸ Sull'*Héraklès* si veda A. Le Normand Romain 1992, op. cit..

¹⁵⁹ Poche furono le immagini delle opere di Bourdelle esposte alla Biennale che furono pubblicate sulla stampa italiana. Alla base esisteva un problema nel reperire da parte dell'artista materiale fotografico che non fosse di proprietà Druet, lo stesso fotografo che gestiva le

acquisto da parte del governo italiano per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dove verrà esposto dal 1916, che il bronzo acquista un'importanza cruciale per gli artisti italiani. In un contesto postbellico quando l'attenzione è rivolta alle opere commemorative e il problema fondamentale è quello di sostituire l'iconografia ottocentesca con soluzioni di carica innovativa, l'*Héraklès* appare come il manifesto della vocazione architettonica della statuaria moderna, che può dialogare, in certi casi, anche con la scultura d'esposizione. Alcuni artisti, seguendo le indicazioni dei maggiori critici che si soffermarono sull'opera, ne assimilano prevalentemente l'arcaismo;¹⁶⁰ altri recepiscono la lezione di una plastica sintetica che "rassoda in una materia senza sbavature, senza corrosioni, la mossa carnalità rodiniana";¹⁶¹ altri ancora pongono l'attenzione sull'aspetto più dinamico e rodiniano della rappresentazione.¹⁶² Se nel 1923 Roberto Papini su "Emporium", commentando la scultura esposta alla seconda biennale romana può ancora indicare l'Ercole saettante di Bourdelle come esempio "a chi se ne

immagini relative alle opere di Rodin, ma anche di Maillol (cfr AMB, Bourdelle a Ogetti 30 gennaio 1913). Delle tre fotografie inviate dallo scultore per il catalogo, Ogetti ne scelse una sola, quella dell'*Héraklès* appunto (cfr AMB, Ogetti a Bourdelle 8 febbraio 1914). Tridenti illustrò il suo articolo con l'immagine dell'*Héraklès* e quella della *Pénélope* (C. Tridenti 1914 op. cit., le immagini sono rispettivamente a p. 57 e a p. 59), forse la stessa recuperata dall'artista poco prima dell'invio delle opere a Venezia (cfr AMB, Ogetti a Bourdelle 9 febbraio 1914). E' probabile che la terza fotografia inviata dallo scultore fosse quella della *Bacchante*, realizzata per questo fine nel febbraio del 1914, e forse identificabile con l'albumina rinvenuta all'ASAC nel fascicolo "Bourdelle" (AMB, Ogetti a Bourdelle 9 febbraio 1914). L'immagine dell'*Héraklès*, stampata a tutta pagina su "L'Illustrazione Italiana" fu invece scattata da Tomaso Filippi, fotografo ufficiale dell'esposizione, e venne riproposta assieme a quella del busto bronzeo di *Ingres*, sul numero speciale della stessa rivista (U. Ogetti (a) 1914, op. cit., p. 18 e p. 19 e U. Ogetti (e) 1914, op. cit., le immagini sono a p. 18 e a p. 19). Anche la fotografia della *Sphynx*, apparsa sulla rivista femminile "La donna", fu scattata durante la mostra (cfr Térésah [Teresa Gray Ubertis], *Visitando la XI mostra internazionale di Venezia*, in "La Donna", 10, n. 229, 5 luglio 1914, l'immagine è pubblicata a p. 37); si conserva inoltre la richiesta di autorizzazione allo scultore per far riprendere e riprodurre l'immagine dell'opera (AMB, dossier exposition Venise 1914, lettera non datata di Teresa Gray Ubertis a Bourdelle). Era opinione di Bourdelle che Filippi avesse realizzato quattro o cinque negativi d'insieme della sua sala, che non riuscì a farsi pervenire e che non risultano esser mai stati pubblicati (cfr lettera di Bourdelle a Ogetti del 4 luglio 1914); non si è riscontrata traccia di tali negativi (cm 9x15) neanche nel fondo Tomaso Filippi conservato presso l'Archivio storico IRE di Venezia.

¹⁶⁰ Ogetti, riprendendo i giudizi dei critici francesi, aveva in più occasioni avvicinato l'*Héraklès* all'Ercole saettante sul frontone di Egina.

¹⁶¹ C. Tridenti 1914, op. cit., p. 63.

¹⁶² Di particolare importanza risulta l'articolo di Carlo Anti che prendendo in esame alcuni esempi di arcieri scolpiti nell'antichità, mette in risalto la potenza della tradizione e l'apporto moderno dell'*Héraklès* di Bourdelle (cfr C. Anti, *L'Ercole di Bourdelle*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", 1920, pp. 168-172).

dimentica, come si può ricondurre l'arte, con rude violenza, ai suoi eterni valori",¹⁶³ l'opera è destinata a esser lentamente agglomerata nel linguaggio classicista, sopravvivendo spesso solo un ricordo iconografico, che a volte assume il sapore di puro omaggio al maestro.

La presenza dell'*Héraklès* a Roma determina innanzitutto la vera svolta nell'arte di Dazzi, permettendogli di realizzare il *Monumento a Enrico Toti* (fig. I.51); acclamato già nel 1918 come "il primo monumento [...] degno di tal nome" e il solo da considerare "moderno",¹⁶⁴ nel 1922 in occasione della sua inaugurazione viene poi definito "il migliore innalzato nel nostro tempo sulle piazze e sui colli d'Italia".¹⁶⁵ Al concorso la commissione risulta concorde nella scelta del progetto di Dazzi che piace soprattutto per la composizione "in un blocco che è monumentale, che è architettura di forme e di costruzione".¹⁶⁶ Si tratta di un'opera cruciale che segna il superamento del particolarismo descrittivo e della retorica simbolista allora diffusa nella scultura commemorativa, riportando in auge una concessione "classica" della statuaria monumentale.

Lo scultore rappresenta il bersagliere nudo, colpito a morte, mentre nel suo ultimo disperato sforzo lancia contro il nemico la sua stampella. La tensione suprema viene equilibrata da una scansione serrata della vigorosa muscolatura, vicina per questo all'*Héraklès* e alle forme conchiuse di Bourdelle (ma anche di Mestrovic).

Il mutamento stilistico dell'artista nel processo creativo è deducibile dai tre bozzetti (fig. I.52, I.53, I.54) realizzati per il monumento che furono pubblicati su "Emporium" nel dicembre del 1918.¹⁶⁷ Da una prima soluzione mossa e luministica, ancora di ascendenza bistolfiana, si passa a una seconda più energica e risoluta dove l'influsso preponderante è quello di Mestrovic, per approdare alla visione potente, ma semplificata del terzo bozzetto. Tuttavia, la versione definitiva appare ancora più temprata alla luce di un rimando più diretto all'antico e orientata verso una rigorosa sintesi formale.

¹⁶³ R. Papini, *La Seconda Biennale Romana. Gli stranieri e noi*, in "Emporium", vol. LIX, febbraio 1924, n. 350, pp. 93-115. La citazione è presa a p. 105.

¹⁶⁴ G. Guida, *Il concorso per il Monumento a Toti vinto da Arturo Dazzi*, in "Emporium", vol. XLVIII, n. 288, dicembre 1918, pp. 328-334.

¹⁶⁵ C. E. Oppo, *La gloria del bersagliere Toti eternata nel bronzo* in "L'idea Nazionale" 6 giugno 1922, ora in F. R. Morelli, *Un legislatore per l'arte. Cipriano Efisio Oppo. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, Roma 2000.

¹⁶⁶ G. Guida 1918, op. cit..

¹⁶⁷ idem.

E' evidente che un ruolo decisivo nell'evolversi della questione va attribuito a Ugo Ojetti che nel 1919 di fronte alla proclamazione del bozzetto vincitore scrive un importante articolo sulle pagine del "Corriere della Sera". Il critico riconosce innanzitutto a Dazzi il merito "d'aver voltato le spalle al pregiudizio delle statue vestite", questione che aveva sollevato rumorose polemiche presso il pubblico romano scandalizzato dalla nudità dell'eroe, ricordando reazioni simili avvenute in Francia allo scoprimento del monumento di Rodin a Victor Hugo.¹⁶⁸ Ma soprattutto, "in obbedienza alla bella linea monumentale" che caratterizza l'opera, lo invita a "modellare la sua statua senza enfasi, suggerendo sottovoce come un contravveleno Canova", in modo da far "sparire" dal monumento "certe gonfiezze e iperboli" presenti "dalle giunture al collo", definite "ricordi di quella vieta moda" rodiniana. La statua di Enrico Toti, nelle aspettative dell'Ojetti, avrebbe dovuto "sembrare con la sua gamba monca quasi un frammento d'una statua antica che la passione abbia per prodigio rianimata e lanciata contro i barbari eterni a uccidere e a morire".¹⁶⁹ Ojetti, approvando la svolta rappresentata dal Toti, nello stesso anno del 1919 aveva commissionato a Dazzi il ritratto della figlia.¹⁷⁰

Sulla stessa posa dinamica del Toti, Dazzi elabora poi il lanciabombe del *Monumento alla memoria dei ferrovieri dello Stato* (fig. I.55) in Roma, inaugurato il 25 giugno 1923.¹⁷¹

Si tratta di un altro nudo eroico che tuttavia presenta una maggiore compostezza d'immagine grazie a un rimando più evidente al modello antico da ritenersi nel *Gladiatore Borghese*, mediato attraverso l'opera di Bourdelle.¹⁷²

¹⁶⁸ Il problema della nudità dell'eroe nei monumenti ma anche nelle medaglie celebrative (vedi la Medaglia per i volontari di guerra modellata da Romanelli), riportata in auge da Bourdelle, appare in quegli anni di attualità e suscita puntualmente critiche.

¹⁶⁹ U. Ojetti (a) 1919, op. cit..

¹⁷⁰ Informazioni sul carteggio Ojetti-Dazzi in merito a quest'opera si trovano in G. De Lorenzi 1993, op. cit., nota n. 32, p. 57.

¹⁷¹ Sul concorso bandito già nel 1919 si veda l'articolo di Costanza Gradara su "Emporium": la scrittrice, constatando una diffusa tendenza verso il classico e l'antico, si sofferma in particolar modo anche sui bozzetti di Ercole Drei e Silvio Canevari (cfr C. Gradara, *Il Monumento alla memoria dei ferrovieri dello Stato in Roma*, in "Emporium", vol. LII, n. 307-308, luglio-agosto 1920, pp. 97-99).

¹⁷² Si ritiene che Bourdelle, per il suo *Guerrier nu* del Monument de Montauban, avesse attinto dal *Gladiatore Borghese* lo slancio del movimento e la brutalità dell'azione; la scultura greca, molto ammirata dall'artista francese, fu oggetto di un'analisi tecnica esaustiva da parte di Rodin e Bourdelle in occasione di una loro visita al Louvre e Bourdelle parlò ripetutamente

A ogni modo, nella relazione sul concorso nazionale per il monumento redatta nel luglio del 1920 da Marcello Piacentini con il quale Dazzi ormai da tempo collaborava, la giuria si soffermò sull'opera "profondamente sentita e resa [...] come facevano i classici, puramente con i mezzi plastici", giustificandole in tal senso la nudità "come nudo è il David, come nudo è il Discobolo e come nudi sono i gladiatori e i lottatori e gli Apolli", e ritenendola soprattutto capace di far "risentire, in tutto il suo eterno e fresco divenire, il profumo (non le forme) del senso (non dello stile) classico".¹⁷³

Il nudo rimane il protagonista assoluto anche nel *Monumento ai Caduti di Crema* (fig. I.56),¹⁷⁴ modellato pure da Dazzi a partire dal 1922, prendendo a modello nuovamente il Toti ma svelando questa volta in modo esplicito il debito bourdelliano anche per il soggetto scelto. L'eroe rappresentato è infatti un ercole arciere colto nell'atto di scoccare la freccia. Per Carlo Tridenti, rispetto al Toti, il Monumento cremasco inaugurato il 17 maggio 1924 "segna il punto di passaggio da una forma in movimento, abbondante, animalmente impetuosa, sonora diremo, a una forma raffrenata, più raccolta di spirito, di una virilità meno ostentata e offerta"; e ancora "la pietra e il bronzo, perdute certe inutili spavalderie carnali, che costituivano una pericolosa disobbedienza alle leggi eterne della scultura e della materia, risultano finalmente sostenuti da una intelligenza disciplinata che mentre nulla toglie loro di eloquenza e di vita, conferisce a ogni gesto, a ogni attitudine, la forza delle cose taciute e del voluto silenzio, una icasticità più sicura e più classica".¹⁷⁵

dell'importanza di quest'opera ai suoi allievi della Grande Chaumière (cfr M. Lambraki-Plaka, *Bourdelle et la Grèce*, Atene, 1985, p. 33).

¹⁷³ La relazione, firmata anche da Domenico Trentacoste, Giovanni Prini e Lorenzo Gignous, è stata parzialmente pubblicata da G. De Lorenzi 1993, op. cit., p. 44.

¹⁷⁴ Il monumento era stato offerto alla città di Crema dal generale Fortunato Marazzi già nell'aprile del 1917 per onorare la memoria del figlio Ottavio morto sul Carso. Nonostante la proposta fosse stata accolta prontamente riservandosi la giunta municipale la preventiva approvazione del progetto, la determina veniva presa in esame appena sei anni dopo nel dicembre del 1923 (cfr T. Moruzzi, *Da Caporetto alla vittoria. In difesa di un monumento e di una piazza* in "Il Nuovo Torrazzo", 21 febbraio 1998). La documentazione raccolta presso l'archivio comunale di Crema, riguardante unicamente la corrispondenza tra il donatore conte Marazzi e il Comune, fa supporre che non ci sia stato concorso pubblico e che la scelta dell'artista e del bozzetto sia avvenuta direttamente per mano del donatore stesso.

¹⁷⁵ C. T. [Carlo Tridenti], *Il monumento ai caduti di Crema dovuto all'arte di Dazzi e alla munificenza di F. Marazzi. L'opera d'arte* in "Il Giornale d'Italia", 18 maggio 1924.

Nello stesso periodo, nel 1924, lo scultore Alberto Bazzoni,¹⁷⁶ originario di Salsomaggiore, vince il concorso di secondo grado per il *Monumento ai caduti di Reggio Emilia* (fig. I.57).¹⁷⁷ Il giovane artista realizza due grandi statue bronzee raffiguranti il Fante e la Vittoria alata e quattro formelle narrative a rilievo con le Parche, una scena di combattimento, il compianto su un soldato caduto e il lavoro nei campi.¹⁷⁸ Nella scena del combattimento un eroe ferito si rifugia presso i compagni che gli offrono protezione: al centro domina in modo emblematico la figura di un vigoroso e sintetico arciere nell'atto di scagliare la sua freccia, mentre in secondo piano un altro uomo, spezzato l'arco, si appresta a lanciar una pietra,¹⁷⁹ secondo una soluzione molto in voga nella statuaria commemorativa dell'epoca in seguito al lanciabombe di Dazzi.

Bazzoni, che in un suo scritto dichiara “strani e incomposti” gli atteggiamenti dell'*Héraklès*,¹⁸⁰ non riconoscendo il suo valore architettonico, interpreta il modello su un piano bidimensionale, svolgendolo secondo una concezione classicheggiante composta e misurata. Lo scultore, affidando ai secessionisti Metzner e Mestrovic il

¹⁷⁶ Alberto Bazzoni (Salsomaggiore 1889 - Milano 1973) aveva frequentato l'Istituto di Belle Arti di Parma tra il 1908 e il 1913 e negli anni Venti era divenuto celebre per i numerosi monumenti ai Caduti della prima guerra mondiale eretti soprattutto in Emilia: a Salsomaggiore nel 1922; a Gualtieri nel 1924; a Fidenza nel 1925; a Viadana nel 1926; a Reggio Emilia nel 1927. Le sue opere furono pubblicate sulle principali riviste dell'epoca a sottolineare un particolare apprezzamento della critica coeva, sebbene oggi non sia considerato fra gli artisti di rilievo. Su Bazzoni si rimanda alla scheda in A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento: da Antonio Canova ad Arturo Martini*, Torino 2003.

¹⁷⁷ Sul Monumento di Reggio Emilia si vedano: V. Ferrari, *Pel monumento ai caduti*, in “La provincia di Reggio”, a. II, n. 7, luglio 1923, pp. 172-173; V. Ferrari, *Il secondo concorso del Monumento ai caduti. Del sentimento lirico dei bozzetti presentati*, in “La provincia di Reggio”, a. III, n. 7, luglio 1924, pp. 200-203; V. Ferrari, *Il Monumento ai caduti di Reggio Emilia*, in “La provincia di Reggio”, a. VI, n. 9-10, sett-ott 1927, pp. 181-194; A. Gazzotti – A. Marchesini, “O soldato d'Italia – o Vittoria”. *Il Monumento ai Caduti della prima guerra mondiale a Reggio Emilia*, in *Piccola patria, grande guerra*, Bologna 2008, pp. 245-253.

¹⁷⁸ L'intero apparato iconografico del monumento viene descritto in modo efficace nell'articolo di Guido Tirelli pubblicato il giorno dell'inaugurazione su il “Giornale di Reggio” (cfr. G. Tirelli, *L'inaugurazione del Monumento ai Caduti. L'opera d'arte*, in “Giornale di Reggio”, 30 ottobre 1927). Il passo è citato anche in AA. VV., *I luoghi ritrovati. Guida ai Giardini Pubblici*, Reggio Emilia, 2002, pp. 29-30.

¹⁷⁹ In occasione del secondo concorso per il Monumento, nel luglio del 1924, Vincenzo Ferrari, nel commentare il bozzetto del bassorilievo in questione scrive di “Tre Eroi, dell'epoca della pietra, dalle facce espressive ma non italiane, affacciati in una disperata difesa coll'arco e coi sassi”, notando probabilmente delle inflessioni ancora secessioniste (V. Ferrari 1924, op. cit.).

¹⁸⁰ Nel 1921 lo scultore scrive vari articoli sulla rivista parmigiana “La Difesa Artistica” incentrati sulle tendenze della scultura dopo la stagione verista (cfr. L. Scandino 1994, op. cit., p. 7). La citazione è tratta dall'articolo A. Bazzoni, *La scultura. Dal verismo alle nuove tendenze*, pubblicato in www.albertobazzoni.it.

merito di aver reso “alla scultura la solidità primitiva accoppiata a una espressione potente, pur essendo al nostro sentimento barbarica”, dichiara che in Italia l’innovazione della scultura debba essere ispirata “alla natura e ai nostri grandi primitivi che vanno dai maestri comancini a Donatello”.¹⁸¹

In ambito fiorentino, Mario Moschi,¹⁸² allievo di Romanelli, realizza per il *Monumento ai caduti di Rifredi* (fig. I.60), compiuto fra il 1925 e il 1927, un energico arciere che protegge una donna e due fanciulli.¹⁸³ Fotografie d’epoca testimoniano gli studi preparatori dell’opera: il bozzetto di una targa raffigurante un arciere e una figura femminile con bambino (fig. I.58), (forse un saggio tentato in vista del concorso), dove è evidente un innesto di Bourdelle, Michelangelo e Mestrovic per la figura del possente combattente, e un bozzetto scultoreo (fig. I.59) con lo stesso soggetto, (presumibilmente presentato al concorso di primo grado), dove il modellato appare più sobrio e contenuto.¹⁸⁴ Non è certo un caso che lo scultore di fronte a una giuria composta fra gli altri da Antonio Maraini, avesse optato per un arciere dalla struttura più asciutta e nervosa, dal largo torace schiacciato, memore perfino nel volto di una delle figure che occupano i *Bassorilievi triangolari di Maraini*, riprodotti su “Dedalo” nel 1920.¹⁸⁵ Nella versione definitiva del monumento bronzeo lo scultore raggiunge poi un maggior equilibrio formale e stilistico: l’arciere forte e vigoroso ma umanamente credibile, appare più vicino all’Eroe del *Monumento ai caduti di Crema* eseguito da Dazzi, che al modello innaturale bourdelliano dell’*Héraklès*.

Nel *Monumento ai caduti di Saronno* (fig. I.61) di Libero Andreotti, compiuto in seguito a concorso nazionale tra il 1923 e il 1925, è l’Italia vittoriosa, con nel grembo

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² Su Mario Moschi (Lastra a Signa, FI 1896-Firenze 1971) si veda principalmente C. Sirigatti, *Mario Moschi : l’occhio, la memoria, la mano, la sincerità*, Firenze 2005 e C. Sirigatti, *Mario Moschi*, in “Artista. Critica dell’Arte in Toscana”, 1996, pp. 138-161.

¹⁸³ Le vicende legate alla commissione ed esecuzione del monumento sono state in parte ricostruite da Cristina Sirigatti grazie ad alcuni documenti ritrovati fra le carte dell’artista (cfr C. Sirigatti, *A Firenze : quattro targhe ed un monumento ai caduti di Mario Moschi*, in “Libero”, ottobre 1997, pp. 10-18, nota n. 20 p. 17). I pochi affari rinvenuti presso il Comune di Firenze inerenti soprattutto la sistemazione della piazza per il collocamento dell’opera e richieste di contributi, documentano fondamentalmente che non fu la Giunta a commissionare il monumento, ma il comitato sorto appositamente.

¹⁸⁴ Cfr C. Sirigatti 1997, op. cit.

¹⁸⁵ U. Ojetti 1920, op. cit., p. 757.

l'Eroe morto, a tendere l'arco in sua difesa.¹⁸⁶ La giuria artistica, presieduta da Ogetti, di fronte al bozzetto di Andreotti contrassegnato inequivocabilmente dal moto "Libero...", lo definì "il più imponente per la sua classica semplicità, per l'evidenza del soggetto, per la quieta armonia della composizione". Lo scultore aveva saputo esprimere "in modo sintetico e con austera e solenne semplicità il concetto di vittoria", seguendo le norme ideali fissate dal bando. La compiutezza dello stile di Andreotti, opportunamente risaldato sui rudi modelli di Bourdelle, veniva ampiamente elogiata nell'articolo di Luigi Dami su "Dedalo", che ne sottolineava la classicità.¹⁸⁷ Dami riteneva che la "superficie aspra e scabra come la corteccia degli alberi, che certo gli era piaciuta in qualche moderno", (e l'allusione era rivolta a Bourdelle), facesse ormai parte del suo passato.¹⁸⁸ Tuttavia, nell'arco egineo (attributo che per eccellenza la critica aveva utilizzato per designare l'*Héraklès* fin dalla Biennale del 1914) e nel mantello della donna guerriera simile a quello dell'Apollo del Belvedere, ma "visto con occhi romanici", in virtù della "trasfigurazione stilistica" che "unifica, senza discordanze, il moderno e l'antico", si potevano ancora intravedere ricordi della plastica bourdelliana.¹⁸⁹

L'arciere nelle vesti femminili si ritrova nel *Monumento alla Vittoria e ai Martiri* (fig. I.62 e I.63) inaugurato a Bolzano il 12 luglio 1928, fra le opere celebrative più imponenti del periodo: Dazzi realizza per l'arco trionfale romano progettato da Piacentini, una Vittoria alata in marmo che scocca l'arco verso settentrione.¹⁹⁰ Ogetti sul "Corriere della Sera" trovando "molto nuda" l'architettura del Piacentini, apprezza tuttavia dello scultore la "bella, giovanile, gagliarda figura, un poco inespressiva nel volto, un poco imprigionata da quelle ali compatte ed egiziane, ma modellata con una

¹⁸⁶ Un opuscolo raccoglie gli atti del Comitato Pro Monumento (Archivio Storico Comunale di Saronno, Fondo Lauro Vago - Documenti vari Comune di Saronno n. 68, Comitato Pro Monumento ai Caduti di Saronno, Rendiconto e Documenti, Saronno 1928). Il concorso fu bandito il 4 novembre 1922; i bozzetti furono esaminati il 26 febbraio 1923, mentre l'inaugurazione avvenne il 5 luglio 1925.

¹⁸⁷ Cfr L. Dami, *Il monumento di Libero Andreotti ai caduti di Saronno*, in "Dedalo", IV, 10 marzo 1924, pp. 793-796.

¹⁸⁸ *idem.*

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ Sul Monumento si vedano C. E. Oppo, *Il Monumento della Vittoria a Bolzano*, in "La Tribuna", 10 luglio 1928; U. Ogetti, *Il monumento di Bolzano*, in "Corriere della Sera" 13 luglio 1928; C. Pavolini, *Il Monumento della Vittoria a Bolzano*, in "Il Tevere", 15 luglio 1928. Molto rilievo viene dato al monumento nell'articolo di Roberto Papini, *Alla vittoria riconsacrata* in "L'Illustrazione Italiana", n. 30, 22 luglio 1928, pp. 55-61.

lucida, incantevole freschezza”.¹⁹¹ La presenza dell’arco vista in relazione a Bourdelle appare come un dettaglio quasi trascurabile se avvicinato al più esplicito modello di riferimento stilistico e iconografico, ovvero *L’Épopée de la défense polonaise* (fig. I.64) per il *Monument Mickiewicz*,¹⁹² esposta nel 1921 al Salon de la Société Nationale e ampiamente riprodotta sulle pagine delle più importanti riviste d’arte francesi fin dal 1920.¹⁹³ Dazzi si servì sicuramente di un’immagine fotografica dell’allegoria di Bourdelle per la modellazione della sua Vittoria: ne ripropone infatti in modo preciso la falcata laterale del corpo visto frontalmente e il medesimo panneggio; minime sono le variazioni apportate alle ali, diverse per assecondare la struttura architettonica del monumento, e solo di poco diverso è l’atteggiamento delle braccia, comunque in parte desunto da una delle *Muses* realizzate per il *Théâtre des Champs-Élysées*, punto di partenza anche per l’opera destinata alla Polonia. La sintesi decorativa di Bourdelle, alla fine degli anni Venti, poteva così rispondere alla moderna e razionale traduzione delle forme classiche portata avanti da Piacentini.

Del 1929 è poi il *Monumento ai Caduti di Porcari*¹⁹⁴ (fig. I.67) realizzato dallo scultore lucchese Alfredo Angeloni,¹⁹⁵ allievo di Romanelli, raffigurante la Patria che stante difende con l’arco il corpo del soldato caduto. La donna, offrendosi a una visione frontale quasi fosse bidimensionale e inserita in un disegno architettonico, appare pure memore delle *Muses* del fregio bourdelliano per il teatro parigino (e vicina, anche per questo, al *Monumento ad Adelaide Ristori* di Maraini). Alcuni bozzetti (fig. I.65 e I.66)

¹⁹¹ Cfr U. Ojetti, 13 luglio 1928, op. cit.

¹⁹² Sul Monument à Mickiewicz si veda M. T. Diupero, *Le Monument à Mickiewicz de Bourdelle et son double commentaire par l’artiste*, in “Histoire de l’Art”, n. 29-30, maggio 1995, pp. 89-100.

¹⁹³ Si vedano a esempio le immagini in P. Vitry 1920, op. cit., p. 165 e A. T’Serstevens 1921, op. cit., p. 205.

¹⁹⁴ Il monumento fu inaugurato il 3 novembre del 1929 (cfr Anonimo, *Un monumento ai Caduti* in “L’Artista Moderno”, 1929, p. 503).

¹⁹⁵ Su Alfredo Angeloni (Lucca 1883-Viareggio 1953) si veda: A. L. Trinci, *L’opera dello scultore Alfredo Angeloni*, in “La Provincia di Lucca”, a. VI, n. 4, ottobre-dicembre 1966. Il monumento di Porcari è riprodotto in G. Salvagnini, *La scultura nei monumenti ai caduti della prima guerra mondiale in Toscana*, Firenze 1999, n. 281. Gli archivi comunali risultano inaccessibili.

di Angeloni, che sviluppano lo stesso tema secondo un marcato arcaismo, fanno supporre a una genesi dell'opera piuttosto tribolata, risolta verso una soluzione classicheggiante.¹⁹⁶

Il Monument de Montauban

L'inaspettata attenzione riscontrata in Italia nei primi anni Venti per il *Monument aux Morts, aux Combattants et Serviteurs du Tarn-et Garonne 1870-1871* (fig. I.68), fra le opere più espressionistiche di Bourdelle, inaugurato a Montauban nel 1902 dopo sette anni di accanito studio, e criticato con particolare asprezza dalla stampa conservatrice per aver illustrato i disastri della guerra,¹⁹⁷ trova spiegazione nel numero speciale di "L'Art et les artistes" pubblicato nel marzo 1923, completamente dedicato all'artista francese.¹⁹⁸

L'autore, Marcel Pays, intento a ribadire i fondamenti architettonici dell'opera bourdelliana, definendo il Monumento di Montauban una "composizione forse movimentata all'eccesso ma che comprende delle figure di cui la stilizzazione vigorosa annuncia realizzazioni architettoniche più libere dalle influenze di Rude e Rodin",¹⁹⁹

¹⁹⁶ I bozzetti non ancora catalogati sono stati recentemente donati dalla figlia di Angeloni alla Galleria d'Arte Moderna di Viareggio, dove lo scultore aveva trascorso gli ultimi anni della sua vita.

¹⁹⁷ Sul Monument de Montauban, con particolare attenzione rivolta alla ricostruzione del concorso, si veda F. Viguiet, *Le Monument aux Morts de 1870 par E. A. Bourdelle* in "Hommage et respect". *Les Monuments publics de Montauban (1870-1940)*, a cura di G. Vigne e F. Viguiet, catalogo della mostra, Montauban, 1992. Sull'espressionismo di Bourdelle, riscontrabile tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900 nel *Monument aux morts de Montauban* (in particolare nei vari studi per il *Grand Guerrier* o le *Figures hurlantes*) e nelle diverse versioni di *Beethoven*, si veda V. Wiesinger, *Expressionnisme* in *La sculpture française au XIX siècle*, Parigi 1986, pp. 327-333.

¹⁹⁸ Si tratta di un articolo cruciale per la diffusione dell'opera di Bourdelle su una rivista di ampia divulgazione anche in Italia, di cui si sottolineano i toni fortemente marxisti. Nell'interpretazione di Pays, infatti, la ricerca architettonica di Bourdelle deve intendersi *rivoluzionaria* e ancor più feconda di quella portata avanti da Cézanne in pittura; la sua arte *costruttiva*, nello sforzo di riallacciare il legame tra la scultura moderna e quella medioevale (francese), già imparentata alla statuaria delle civiltà pre ellenistiche, apre la via allo *stile collettivo di una razza* (da intendersi come razza umana), che si succede all'individualismo di Rodin. A conclusione del suo incalzante articolo, Pays, insistendo sul ruolo di maestro di Bourdelle, descrive la sua lezione come "la lezione della volontà di una razza, disciplinata e forte, tradizionalista e arditamente progressista, di una razza calma e ponderata, appassionata dell'ordine e orientata verso finalità ampiamente umane" (la traduzione è mia), cfr M. Pays, *Antoine Bourdelle*, in "L'Art et les artistes", 35, marzo 1923, pp. 205-242.

¹⁹⁹ Idem, p. 216 (la traduzione è mia).

pubblica soltanto un'immagine del frammento in gesso raffigurante *Le Grand Guerrier nu* (fig. I.69), tagliata in modo da sottrarre al lettore la visione dei particolari più violentemente espressionistici (a esempio quello della mano aperta, deforme e ingigantita).²⁰⁰ L'attenzione si concentra dunque sulla figura del combattente che avanza, enorme e massiccio nella sua nudità eroica, brandendo il gladio sopra la testa e tendendo il braccio sinistro.

La rivista fu sicuramente molto osservata in Italia: lo stesso Andreotti, dal 1920 docente di plastica decorativa presso il Regio Istituto Artistico di Firenze, negli anni Venti punto di riferimento della decorazione moderna, chiedeva ai suoi allievi di studiare l'antico e la chiarezza compositiva dei maestri rinascimentali, traducendoli secondo una sensibilità moderna a partire dai modelli d'arte decorativa francese conosciuti attraverso riviste come "L'Art et les artistes", ma anche "Art et décoration", "L'amour de l'Art" e "Revue de l'Art".²⁰¹

Aggiornato sulle immagini delle opere bourdelliane divulgate attraverso le riviste d'arte risulta Silvio Canevari,²⁰² di formazione romana, nel *Monumento ai Caduti di Pistoia* (fig. I.70 e I.71), realizzato fra il 1923 e il 1925.²⁰³ Lo scultore rappresenta "un guerriero caduto che appoggiato sul gomito sinistro tiene nel pugno ancora eretta e intatta la statua della Vittoria, e alza la mano destra aperta per farle scudo".²⁰⁴ Se la posa potrebbe esser stata desunta da precedenti illustri dell'antichità (come il *Galata* che si uccide del gruppo Ludovisi), ed è evidente un riferimento all'Enrico Toti, l'opera di Canevari impregnata di arcaismo appare più misurata e i riferimenti alla scultura bourdelliana sono più espliciti che in Dazzi. La salda muscolatura, il gesto risoluto, la tensione interiore e soprattutto la fierezza della testa "severamente" attica sono tratte dall'*Héraklès*; l'intera figura si direbbe però meditata su *Le Grand Guerrier nu* realizzato

²⁰⁰ Le sole immagini che conosco sul monumento pubblicate precedentemente appartengono all'articolo uscito nel 1909 sulla rivista praghese "Vlné Smery" (cfr St. Sucharda, *O dobrém sochaři*, in "Vlné Smery", n. 38, 1909, pp. 45-63).

²⁰¹ Sull'insegnamento di Andreotti all'Istituto Artistico di Firenze, si veda A. Caputo, *La scuola: allievi e amici. Il laboratorio di Porta Romana in La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Milano 2000, pp. 174-184.

²⁰² Su Silvio Canevari (Viterbo 1893-Roma 1951) si veda la scheda in A. Panzetta 2003, op. cit..

²⁰³ La vicenda storico artistica dell'opera è stata ricostruita da C. Frulli, *Il monumento di Silvio Canevari ai Caduti di Pistoia*, in "Artista. Critica d'arte in Toscana", 1992, pp. 72-83.

²⁰⁴ *Relazione sul Concorso per un monumento ai pistoiesi Caduti in guerra*, in "Il Popolo Pistoiese", 1 dicembre 1923.

per il *Monument de Mauntauban*. La posa delle gambe, l'una piegata e l'altra tesa, il braccio alzato dietro la testa, appaiono analoghi, sebbene lo slancio dei movimenti sia inverso: arretrato e in difesa nel caso del giovane di Canevari, proteso all'attacco nel modello dello scultore francese. Questa possibile fonte d'ispirazione viene poi avvalorata dal primo bozzetto realizzato da Canevari, oggi perduto, di cui non rimangono testimonianze fotografiche, ma solo un aspro commento di Renzo Simi sulle pagine locali, che ricorda per il volto del caduto "una mal modellata maschera di idiota che urla",²⁰⁵ esplicito rimando all'espressione urlante del guerriero di Bourdelle. In questo sostanziale cambiamento dovette intervenire la commissione artistica (fra i cui membri si ritrovano significativamente Ugo Ojetti, ma anche lo scultore Domenico Trentacoste i cui principi compositivi erano derivati dalla corrente idealista francese), che fra le modifiche consigliate, s'era soffermata sulla testa definita "vigorosa ed espressiva", ma "troppo ferma e troppo lontana dall'umanissimo eroe" che si doveva rappresentare.²⁰⁶

Anche in alcuni monumenti ai Caduti realizzati negli stessi anni da Bazzoni sopravvive il ricordo del *Guerrier* bourdelliano, rivisto secondo il sintetismo dell'opera novecentesca dello scultore francese. Si veda il *Monumento ai Caduti di Salsomaggiore* (fig. I.72) dall'eloquente titolo *Il fante e le origini della nostra stirpe*, inaugurato nel 1922 e vincitore del concorso Fumagalli di scultura.²⁰⁷ Protagonista è nuovamente un nudo eroico maschile caratterizzato dall'elmo (come si era visto nei bozzetti preparatori del Toti pubblicati su "Emporium"), intento a scagliare una bomba contro il nemico, controbilanciando il movimento con il braccio sinistro piegato sopra la testa. Ai suoi piedi un legionario romano rappresenta la "stirpe" italiana nelle sue origini latine, mentre tutta l'opera sembra chiarire i punti salienti dello stile di Bazzoni nella propensione a un ritorno alle forme classiche, dove "la scultura rientra composta nelle severe linee dell'architettura".²⁰⁸

²⁰⁵ R. Simi, *Sul concorso per il monumento ai Caduti*, in "Il Popolo Pistoiese", 9 febbraio 1924.

²⁰⁶ *Relazione sul concorso...* 1923, op. cit..

²⁰⁷ L'informazione è tratta da "Emporium" dove fu pubblicata un'immagine del Monumento (cfr b., *I concorsi di Brera*, in "Emporium", vol. LVI, n. 337, marzo 1923, pp. 61-64). Una fotografia dell'opera fu riprodotta anche sulle pagine de "L'Illustrazione Italiana" (cfr Anonimo, *I concorsi dell'Accademia di Brera*, in "L'Illustrazione Italiana", I, 1923, pp. 114-115).

²⁰⁸ A. Bazzoni, 1921, op. cit..

Uno schema analogo è riproposto da Bazzoni nel 1923 per *Eroi di Passo Buole* (fig. I.73), opera premiata alla Permanente di Milano,²⁰⁹ destinata a divenire l'anno seguente Monumento ai Caduti nella città di Gualtieri (fig. I.74).²¹⁰ Qui nell'avanzamento del nudo vigoroso, pervaso da un maggior dinamismo e dalla deformazione espressionista del volto del soldato, pur mantenendo una modellazione solida e stilizzata, si coglie una maggior vicinanza al modello bourdelliano. Mentre nel *Monumento ai Caduti di Fidenza* (fig. I.75 e I.76), realizzato in seguito al concorso tenutosi nel 1925, dove nuovamente si ritrova la soluzione dell'eroe nudo con il volto chiuso dal braccio che lo cinge dall'alto sorreggendo uno scudo, ogni turbamento sembra placato in nome di un quieto classicismo che in Bourdelle ha trovato la strada per affermarsi.

Nel *Monumento ai Caduti di Porretta* (fig. I.77), realizzato da Ercole Drei e inaugurato nel 1924,²¹¹ le suggestioni derivate dal *Guerrier nu* di Bourdelle sono di certo più evidenti. L'eroe dalla salda e massiccia muscolatura, volgendo le spalle a un soldato caduto, avanza nudo innalzando con il braccio destro dritto la statua della Vittoria, mentre l'altro viene piegato sulla testa senza nessuna funzione apparente se non quella decorativa. Drei declina il modello bourdelliano, secondo lo stile novecentesco dello scultore francese, mantenendo la vigoria espressiva nelle forme sintetiche e facendole aderire a una struttura architettonica chiara e semplificata.

Un'interpretazione dell'energico guerriero di Montauban in chiave neoclassica viene poi offerta da Mario Moschi nella *Targa di San Gervasio* (fig. I.78), (un tempo

²⁰⁹ Una fotografia del gesso fu pubblica su "Emporium" nel 1923 (cfr. Vibì, *Cronache milanesi. L'Esposizione nazionale di Brera*, in "Emporium", vol. LVIII, n. 347, p. 312bis, tavola fuori testo).

²¹⁰ Sull'inaugurazione del Monumento si veda A. Mori, *L'inaugurazione del Monumento ai Caduti in Gualtieri 16 novembre 1924*, in "La Provincia di Reggio", a. III, n. 11-12, novembre-dicembre 1924.

²¹¹ Fu nel 1922 che l'Associazione Nazionale Combattenti, sezione di Porretta, si fece promotrice per l'erezione di un monumento ai caduti porrettani nel conflitto bellico, che fu possibile grazie alla sottoscrizione di privati, Enti vari e anche il Comune di Porretta. Non si hanno notizie relative a un concorso; è probabile che l'esecuzione del monumento fosse stata affidata direttamente a Drei, originario della Romagna e all'epoca già molto quotato per altre opere patriottiche. Sulle vicende storiche di carattere politico - sociale e in particolare sulla cerimonia inaugurale del monumento si veda M. Facci - A. Borri, *Porretta dall'Unità alla Repubblica (1959-1948)*, Porretta Terme 1998, pp. 211-216. Sul monumento e il suo valore artistico hanno scritto M. Facci - R. Zagnoni, *Il monumento ai caduti di Porretta nella guerra 1915-18: un'importante opera d'arte da salvare dello scultore Ercole Drei*, in "Nuèter", n. 66, dicembre 2007, pp. 232-239.

collocata sotto il portico dell'antica chiesa intitolata ai Santi Gervasio e Protasio di Firenze), realizzata nel 1925, contemporaneamente al *Monumento di Rifredi*. Il combattente che nella citazione bourdelliana brandisce la spada sopra la testa, è posto davanti a uno sfondo liscio piramidale, che assieme ad altri dettagli rappresentativi, rimandano a un linguaggio canoviano tornato in auge.²¹² Si vedano a esempio la capigliatura di corte ciocche ricciute ben aderenti alle tempie e alla fronte dell'uomo, o il panneggio lieve che contrasta con la possente anatomia, come nell'*Ercole e Lica*, ma che è ripreso in modo preciso dall'opera di Bourdelle, a confermare nuovamente l'attenzione di Moschi rivolta in questo periodo allo scultore francese.

L'Illustrazione Italiana, l'importante settimanale milanese che nel primo dopoguerra segue con una rubrica dedicata la proliferazione dei monumenti ai Caduti, nel settembre del 1926 pubblica l'immagine di due opere di recente inaugurazione, realizzate da artisti molto affermati e particolarmente suscettibili delle potenzialità espressive del lavoro di Bourdelle.

Il 22 agosto 1926 s'era infatti inaugurato il monumento che Villa Santina erigeva ai suoi Caduti (fig. I.79).²¹³ Il concorso indetto nel maggio del 1922 era fallito al secondo grado e il Comitato nell'estate del 1923 aveva infine deciso di conferire l'incarico ad Attilio Selva.²¹⁴ Il bozzetto, giunto nel comune friulano nel gennaio 1924, era stato approvato nel giugno; il gruppo, fuso a Napoli nel settembre 1925 e consegnato nel dicembre dello stesso anno, avrebbe atteso altri otto mesi prima di ricevere le onoranze

²¹² In occasione del centenario della morte di Antonio Canova nel 1922, la Biennale aveva dedicato allo scultore una mostra retrospettiva organizzata da Ojetti, e inoltre per l'occasione furono pubblicati molti articoli illustrati sulle maggiori riviste italiane del tempo.

²¹³ Sul monumento ha scritto Massimo De Sabbata che ha ricostruito dettagliatamente la vicenda del concorso, focalizzando la figura di Selva e il contesto storico culturale, e fornendo un'ampia bibliografia di articoli pubblicati in occasione dell'inaugurazione dell'opera (cfr M. De Sabbata – L. Marin, *La memoria scolpita. Attilio Selva e il monumento ai caduti di Villa Santina (1922-1926)*, in "Metodi e Ricerche", XXVII, 2, luglio-dicembre 2008. Per la fotografia del monumento riprodotta sulla rivista *L'Illustrazione Italiana* si veda *Il principe Umberto nel Veneto e in Carnia, Il monumento ai Caduti di Villa Santina (opera dello scultore A. Selva)*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 36, 5 settembre 1926, p. 188.

²¹⁴ Selva rappresenta all'epoca un'artista di prestigio: è sostenuto da Ojetti; nel 1921 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma gli aveva commissionato il marmo dell'*Enigma*; il suo bozzetto per il Monumento alla Madre Italiana, da collocare in Santa Croce a Firenze, nel novembre del 1923 sarà fra i sei prescelti rimandati al secondo grado del concorso; nel 1924 avrebbe figurato nel consiglio amministrativo della Biennale di Venezia e la sua celebrità a livello nazionale sarebbe stata definitivamente consacrata con la nomina ad accademico d'Italia nel 1932. Sulla formazione dell'artista che con anticipo rispetto agli artisti italiani manifesta una vocazione antiimpressionista mi soffermerò in modo particolare nel capitolo dedicato a Maillol.

ufficiali. Selva opera in un periodo (quello tra il 1921 e il 1925) che coincide in Italia con il passaggio da un governo liberale alla dittatura e col ripensamento del modo di concepire i monumenti ai Caduti; interpretando le nuove esigenze celebrative, l'artista triestino residente a Roma dal 1909, riesce a diversificarsi dai bozzetti commemorativi di carattere prevalentemente funerario presentati al concorso.²¹⁵ I due fanti seminudi, "l'uno abbattuto ormai dalla morte imminente, l'altro in atto di reggere il compagno e di fissare lo sguardo dove ancora arde la battaglia", sono infatti degli eroi dai quali "traspira l'espressione d'una energia non comune".²¹⁶ Se il monumento di Villa Santina apre la stagione monumentale di Selva, è verosimile che lo scultore fin da questo primo lavoro abbia osservato l'opera di Bourdelle, l'artista moderno forse più in auge nel 1923, acclamato per la magniloquenza architettonica.²¹⁷ Lo sguardo si pone nuovamente sul *Guerrier nu* dal quale Selva assimila la posizione del braccio piegato dietro la testa e il linguaggio muscolare enfaticizzato che viene tuttavia declinato secondo un maggior naturalismo. L'espressione della forza vitale e della disperazione umana in Bourdelle diventa funzionale in Selva (che ne percepisce la potenza) per tradurre "il coraggio" e "l'eroismo" delle italiche genti, secondo le esigenze retoriche dell'Italia fascista e attraverso il linguaggio classicista del tempo.

Il *Monumento ai Caduti di Chioggia* (fig. I.80), inaugurato il 26 agosto 1926 e pubblicato su "L'Illustrazione Italiana" nel settembre successivo,²¹⁸ pone nuovamente

²¹⁵ De Sabbata pubblica una fotografia del bozzetto di Ferruccio Patuna, selezionato per il secondo grado del concorso (cfr De Sabbata 2008, op. cit., p. 290).

²¹⁶ Cfr *Villa Santina ai suoi morti per la Patria nella Patria viventi immortali 1915-1918*, Udine, 1926; fu la giunta comunale di Villa Santina, in occasione dell'inaugurazione del monumento, a curare la pubblicazione di questo opuscolo.

²¹⁷ La plastica di Bourdelle sarà ripresa da Selva nei monumenti pubblici degli anni Trenta e in modo particolare nella *Vittoria* realizzata per il *Monumento a Nazario Sauro* innalzato a Capodistria (Slovenia) nel 1935 e distrutto durante la seconda guerra mondiale.

²¹⁸ Cfr *Il monumento ai Caduti di Chioggia, opera dello scultore Domenico Trentacoste* in "L'Illustrazione Italiana", n. 38, 19 settembre 1926, p. 246. Sull'inaugurazione del Monumento si vedano i seguenti articoli anonimi: *Echi della cerimonia inaugurale del Monumento dei Caduti* in "Gazzetta di Venezia" 28 agosto 1926; *Chioggia celebra oggi solennemente la gloria dei suoi eroici Caduti* in "Gazzetta di Venezia" 26 agosto 1926; *Inaugurazione del Monumento dei Caduti – Chioggia* in "Il Gazzettino Illustrato" 5 settembre 1926; *Le entusiastiche accoglienze di Chioggia al Principe del Piemonte. Vibranti manifestazioni di patriottismo. L'inaugurazione del monumento ai Caduti* in "Gazzetta di Venezia" 27 agosto 1926; *Grandiose accoglienze di Chioggia al Principe Ereditario. L'inaugurazione del Monumento ai Caduti e della lapide a un Eroe* in "Il Gazzettino" 27 agosto 1926; presso la biblioteca civica di Chioggia si conservano anche alcuni manifesti che annunciano l'inaugurazione prevista inizialmente per il giorno 16. Sul monumento hanno scritto G. Scarpa, *Accade a Chioggia 80 anni fa* in *Calendario ciosoto 2006*, a

l'attenzione sul 1923 e il rimando è ancora all'opera ottocentesca di Bourdelle. Se a Chioggia la vicenda per un'opera commemorativa inizia subito dopo l'armistizio e nel 1919 si costituisce un comitato pro erigendo monumento, anche in questo caso un concorso non dà i risultati attesi. Si decide allora di rivolgersi direttamente a scultori celebri: Leonardo Bistolfi rifiuta per i troppi impegni, Domenico Trentacoste accetta appunto nel 1923, portando però a termine l'opera solo dopo tre anni.²¹⁹ Vari sono gli impedimenti dichiarati dall'artista sessantatreenne, residente a Firenze e dal 1913 direttore dell'Accademia di Belle Arti: lo scultore si ritiene assillato da richieste che ostacolano la sua libertà artistica, tali da costringerlo per poco a rinunciare all'incarico.²²⁰ Tuttavia un'unica concessione al Cappellano della basilica di S. Giacomo, nelle prossimità della quale sarebbe stata collocata l'opera, lo induce a occultare (o meglio limitare) le nudità del combattente con la correggia dello scudo.

Trentacoste, che a Parigi aveva trascorso quindici anni (rientra in Italia nel 1895) e di certo aveva visto i primi modelli per il *Monument à Montauban*, prende a riferimento uno dei primi studi per il *Guerrier nu* (fig. I.31 e I.32), declinandolo nella propria plastica pacata, controllata e limpidamente comunicativa che gli aveva fatto meritare le migliori considerazioni da parte di Ogetti.²²¹ Il guerriero bourdelliano, violentemente protratto in avanti, in un gesto estremo di infuriata resistenza, (già fonte per le medaglie di Romanelli a prova di un'opera conosciuta in ambito fiorentino), viene riequilibrato nell'insieme della composizione dal movimento contrario della salda Vittoria alata che sorregge il caduto. Nonostante la maggior rilassatezza in Trentacoste, palese

cura di Gianni Scarpa, Chioggia 2005 e A. M. Scarpa, *Chioggia nel primo Novecento. Dalla 1. Guerra Mondiale all'inaugurazione del monumento ai Caduti: 26 agosto 1926*, Sottomarina di Chioggia 2009.

²¹⁹ Cfr A. M. Scarpa 2009, op. cit., p. 12. Su Domenico Trentacoste (Palermo 1859-Firenze 1933) ha scritto G. De Lorenzi, *Domenico Trentacoste e la rinascita d'interesse per la medagliistica* in "Antichità viva", 5/6, 27, 1988, pp. 29-38 e G. De Lorenzi, *Su alcune sculture di Domenico Trentacoste*, in "Artista", 2, 1990, pp. 192-207. Per la biografia sull'artista si veda la scheda *Domenico Trentacoste* in A. Panzetta 2003, op. cit..

²²⁰ Anton Maria Scarpa riferisce infatti di una relazione scritta dall'ingegnere Antonio Nordio, presidente del Comitato per il monumento, in seguito a una visita allo studio dello scultore a Firenze nella primavera del 1926. L'artista a giustificazione del suo ritardo nella consegna dell'opera accusa la malattia di due collaboratori e la necessità di modellare cinque o sei prove prima di ottenere un bozzetto soddisfacente (A. M. Scarpa 2005, op. cit., p. 13).

²²¹ A partire dal primo Novecento la collaborazione fra Trentacoste e Ogetti fu molto stretta anche in iniziative pubbliche quali commissioni e concorsi; innumerevoli sono gli scritti che il critico dedica allo scultore durante tutto il corso della sua attività (cfr De Lorenzi 1990, op. cit., p. 206).

nell'abbandono della mano sinistra che sembra sottolineare l'intenzionale inversione rispetto a quella tesa e spalancata nell'opera di Bourdelle, nello slancio del corpo e nel pugno della mano destra permane la forza e l'invincibilità del modello francese.

L'esempio più notevole di come una soluzione iconografica di successo possa venir riletta e in qualche modo contrastata nella sua natura originaria a favore di una scultura architettonica e decorativa viene dal *Monumento a Pietro Fortunato Calvi* (fig. I.81 e I.82) inaugurato il 20 settembre 1931 a Pieve di Cadore, alle falde del Montericco, opera di Antonio Maraini.²²² Un precedente monumento dedicato alla memoria di Calvi e dei cadorini caduti nei moti risorgimentali, realizzato dallo scultore Urbano Nono (1909), era andato deliberatamente distrutto durante la guerra, suscitando il desiderio di erigerne uno nuovo con l'utilizzo del bronzo fuso dei cannoni austriaci. Grazie all'iniziativa della Magnifica Comunità di Cadore, fu il Governo a stanziare la somma occorrente e l'incarico a Maraini venne affidato direttamente da Mussolini nella primavera del 1928; il bozzetto, approvato prima da Adolfo Wildt e, alla sua morte, da Domenico Trentacoste, risulta già terminato nel novembre dello stesso anno. Disaccordi riguardanti perlopiù la collocazione, le dimensioni e il materiale impiegato per la statua ritardano di alcuni anni la realizzazione del monumento. Se Maraini (in accordo con la Comunità) riesce infine ad avere la meglio sul luogo da lui prescelto e ad aumentare l'altezza dell'opera a tre metri e trenta, quasi il doppio rispetto a quello previsto dal Ministero, deve tuttavia rinunciare a scolpirla nel travertino bianco, ripiegando sul bronzo più economico.

²²² Sul monumento si vedano i seguenti articoli, conservati presso la Biblioteca Storica Cadorina: Anonimo, *Cadore Pieve, Il monumento a Calvi approvato dal duce*, in "Il Gazzettino", 20 giugno 1931; C. Coletti, *Dove sorgerà il nuovo monumento a Pier Fortunato Calvi* in "Il Gazzettino illustrato", 12 luglio 1931; Anonimo, *Inaugurazione del monumento a P. F. Calvi a Pieve di Cadore* in "Il Gazzettino", 15 settembre 1931; Anonimo, *Inaugurazione del monumento a P. F. Calvi a Pieve di Cadore* in "Il Gazzettino", 15 settembre 1931; T. L. Puppi (a), *A Pieve, pel monumento a P. F. Calvi* in "Vedetta fascista", 18 settembre 1931; L. Molino, *La solenne celebrazione a Pieve di Cadore di Pier Fortunato Calvi. Il monumento dell'Eroe inaugurato dal Ministro Italo Balbo* in "Il Gazzettino", 21 settembre 1931; T. L. Puppi (b), *Un discorso del ministro Balbo a Pieve di Cadore per l'inaugurazione del monumento a Pier Fortunato Calvi*, in "Vedetta fascista", 21 settembre 1931; e soprattutto l'importante articolo di E. Zorzi, *Pietro Fortunato Calvi esaltato a Pieve di Cadore, inaugurandosi il nuovo monumento dedicato alla sua memoria*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 39, 27 settembre 1931, pp. 465-467. Un importante lavoro di ricerca è stato svolto da Antonio Genova, responsabile dell'archivio della Magnifica Comunità di Cadore e curatore nel 2008 di una mostra fotografica sul monumento a Calvi, accompagnata da un testo da lui redatto che ne ripercorre la vicenda.

La statua raffigurante Calvi viene descritta come quella dell'*Eroe*, “piantato con le gambe salde sulla roccia [...]. Il braccio nudo e forte stringe con la sinistra il patto di Udine, la destra –passata dietro la nuca- impugna la spada in atto di colpire. Gli occhi sfavillano e tutta la figura è come la rupe e la quercia da cui sorge”.²²³

L'operazione che compie Maraini nei confronti del modello bourdelliano è di semplificarlo nei piani e nelle superfici rese più uniformi, irrigidire la postura già di per se innaturale, trattando l'intera statua come fosse un bassorilievo hildebrandiano e secondo lo stile tardo di Bourdelle. Ne deriva una lettura frontale e un ruolo essenzialmente decorativo della scultura che spiega tutta la preoccupazione dell'artista in merito alla collocazione dell'opera e soprattutto al suo sfondo architettonico. Non previsto dal progetto iniziale, viene infatti eretto un muraglione che sostiene e contorna con il parapetto il piccolo piazzale antistante il monumento e che ricorda la rocca di Montericco, dove un tempo era eretto un antichissimo castello preromano e poi veneziano; la costruzione fa da cornice e armonizza con la figura di Calvi forte e fiera, nella quale, come fu sottolineato al tempo dell'inaugurazione, “si saldano insieme e si fondano l'antico sentimento nazionale veneto e il nuovo sentimento nazionale italiano dei veneti”.²²⁴

Il *Centaure mourant*

Il *Centaure mourant*, raffigurante l'interminabile agonia del centauro Chirone,²²⁵ nato immortale e ferito da una delle frecce di Eracle, significò per gli scultori italiani uno dei maggiori esempi dello stile sintetico di Bourdelle ma soprattutto, in alcuni casi, costituì un modello per le rappresentazioni drammatiche di Cristo, poiché nell'essere mitologico si colsero la medesima duplice natura umana e divina e il conflitto fra la sofferenza carnale e il destino eterno.

²²³ T. L. Puppi 1931, op. cit..

²²⁴ E. Zorzi 1931, op. cit., p. 466.

²²⁵ Si tratta dell'ultimo centauro sopravvissuto a Eracle, come indica l'iscrizione sulla base dell'opera “Mort du dernier Centaure”(I. Janou – M. Dufet 1975, cat. n. 526). Chirone, figlio del dio Crono, è il centauro sapiente, profondo conoscitore della medicina, delle erbe e dei segreti della Natura in generale; a lui Peleo affidò l'educazione di Achille; nella sua scuola passarono i Dioscuri, Teseo, Diomede, Giasone e il più grande medico di tutti i tempi, Asclepio.

L'opera scultorea, fra i più importanti lavori nati contemporaneamente alla decorazione pittorica degli interni per le *Théâtre des Champs-Élysées* e destinata a ornare la tomba dell'amico Jean Moréas,²²⁶ fu terminata nella versione monumentale in gesso soltanto nel luglio del 1914.²²⁷ Non poté così esser esposta al Salon de la Société Nationale des Beaux Arts nella primavera dello stesso anno,²²⁸ nonostante fosse menzionata nel catalogo, come anche non figurò a Venezia malgrado Bourdelle l'avesse desiderato.²²⁹

Una prima fotografia del *Centaure mourant*, scattata di tre quarti nello studio dello scultore, fu pubblicata nel dicembre del 1918 su "International Studio" in un articolo dedicato agli artisti in tempo di guerra;²³⁰ due anni dopo, un'altra di simile impostazione

²²⁶ Carlo Gaspare Sarti, in seguito a una visita ai quattro ateliers di Bourdelle nella primavera del 1914, scrive infatti di aver ammirato "un colossale monumento in esecuzione: un Centauro che morente, reclina il capo sopra una spalla lasciandosi sfuggire da una mano la cetra; opera piena di solennità e di poesia, destinata a ornare la tomba d'un poeta: Moreas". (G. C. Sarti 1914, op. cit.) L'informazione inedita ha un'ulteriore conferma nella pubblicazione di Georges de Pauli che menziona "une grande statue pour le monument de Moréas représentant le Centaure mourant". (G. de Pauli, *Émile-Antoine Bourdelle. Statuaire français*, Parigi 1916, p. 13; il testo fu tradotto dallo svedese dal conte F. U. Wrangel). L'interesse di Bourdelle per un possibile monumento a Moréas deceduto nel 1911, trova riscontro in un progetto in gesso (di 40 cm) datato 1911 e conservato presso il Museo Bourdelle, ovvero una stele con raffigurati il poeta ed Efigenia (I. Janou-M. Dufet 1975, cat. n. 520); dello stesso anno è inoltre il busto di Moréas (I. Janou-M. Dufet 1975, cat. n. 521), esposto al Salon de la Société Nationale des Beaux Arts (1911) e a quella data si fanno risalire i primi studi per il *Centaure* (I. Janou-M. Dufet 1975, cat. n. 526), soggetto particolarmente adatto a rappresentare l'autore del manifesto del simbolismo, poeta e letterato originario della Grecia.

²²⁷ AMB, Bourdelle a Ogetti 4 luglio 1914.

²²⁸ L'informazione è data dal confronto di alcuni articoli sulla stampa francese e dalla corrispondenza dell'artista, nonché da una sua nota autografa su un articolo riguardante le opere al Salon, in cui lo scultore dichiara di non aver esposto il *Centaure mourant* perché non era ancora eseguito (cfr A. C. Cathelineau 2006, op. cit.). L'opera (probabilmente una riduzione in bronzo) fu esposta nella primavera 1922 a Tokyo e nel giugno dello stesso anno a Osaka; un suo gesso figurò al salone triennale d'Anversa nell'autunno del 1923, mentre la versione in bronzo fu presentata per la prima volta al Salon des Tuileries nel 1925 (cfr A. C. Cathelineau 2006, op. cit.).

²²⁹ AMB, Bourdelle a Ogetti 4 luglio 1914; in realtà le *Centaure mourant* non risulta in nessun elenco delle opere destinate alla Biennale. La corrispondenza tra lo scultore e Ogetti permette inoltre di comprendere alcune tappe della realizzazione dell'opera: Bourdelle, impegnato con la decorazione del *Théâtre*, ha affidato l'ingrandimento del modello in gesso agli allievi con il compito di riportare i punti necessari alla tracciatura dei contorni; spetta però al maestro terminare l'opera, confermando così l'idea dello scultore-artigiano di cui Bourdelle non smise mai di fregiarsi.

²³⁰ A. Rihani, *Artists in war-time*, in "The International Studio", vol. LXVI, n. 262, dicembre 1918, 29-37; l'immagine è a p. 31.

apparve su “Art et décoration” (fig. I.83).²³¹ Fondamentale per la ricezione italiana fu sicuramente l’immagine pubblicata nel 1923 da Pays (fig. I.84) che,²³² nel fornire solo il dettaglio del busto del centauro, focalizza nell’inquadratura frontale soltanto la parte umana del soggetto, costruita geometricamente secondo un rettangolo, dandone un’immagine scultorea appiattita come in un bassorilievo subordinato a un disegno architettonico.

Fra i principali interpreti della Pietà nei primi anni Venti fu il modenese Ermenegildo Luppi,²³³ la cui opera per Ogetti rivestiva significato analogo ai contributi dei principali rappresentanti del neotradizionalismo francese, di cui Bourdelle faceva parte.²³⁴ Luppi, presentato dal critico in un importante articolo monografico su “Dedalo”, avrebbe infatti partecipato al risorgimento della scultura italiana ritrovando nella tradizione del suo paese le leggi architettoniche, grazie a una “commossa e ardita attenzione dell’artista creatore, capace di disobbedienza, che nello specchio degli antichi cerca di discernere la propria immagine”.²³⁵ La sua *Pietà* (fig. I.85), modellata nel 1921 per la tomba della famiglia Pomiglio in Francavilla, di cui un gesso fu esposto a Roma in occasione della Prima mostra biennale d’Arte,²³⁶ fu elogiata nel 1922 da Ogetti, che ne apprezza in modo particolare la costruzione solida e vigorosa, come “una delle poche sculture monumentali e memorabili che la giovane arte italiana ci abbia dato in questi anni”.²³⁷

²³¹ P. Vitry, *Antoine Bourdelle*, in “Art et décoration”, n. 228, dicembre 1920, pp. 161-176; l’immagine è a p. 173.

²³² M. Pays 1923, op. cit.; l’immagine del *Centaure mourant* è a p. 229.

²³³ Ermenegildo Luppi (Modena 1877 – Roma 1937) dopo un soggiorno di due anni tra il 1906 e il 1907 a Firenze, nel 1908 si trasferisce definitivamente a Roma. Su di lui si veda principalmente la scheda pubblicata in A. Panzetta 2003, op. cit.

²³⁴ U. Ogetti, *Lo scultore Ermenegildo Luppi*, in “Dedalo: rassegna d’arte”, A 3, fasc 2, luglio 1922, pp. 109-124.

²³⁵ idem, p. 121.

²³⁶ Francesco Saporì nel recensire la mostra su “Emporium” dedica ampio spazio all’opera definendola “il gruppo plastico più importante” della rassegna e pubblicandone ben due immagini (F. Saporì, *La Prima Mostra biennale d’Arte in Roma. II.- Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in “Emporium”, vol. LIII, n. 318, giugno 1921, pp. 303-319).

²³⁷ U. Ogetti (c) 1922, op. cit., p. 124. Luppi, avrebbe poi vinto nel 1922 il concorso nazionale per un Monumento ai Caduti rappresentante *La Pietà* (fig. I.86) da collocare nel Cimitero monumentale di Brescia, per il quale rielaborò il precedente modello, disponendo sostanzialmente più personaggi al cospetto di Cristo e facendogli reclinare il capo sulla spalla opposta. La rivista “Emporium” offrì nuovamente spazio all’opera vincitrice di Luppi in un articolo di Arturo Lancellotti (cfr. A. L. [Arturo Lancellotti], “*La Pietà*” di Ermenegildo Luppi in “Emporium”, vol. LVI, n. 333, 1922, pp. 190-191). Un importante articolo illustrato fu

L'attenzione viene innanzitutto posta sul corpo nudo di Gesù: se nella composizione vi è un ricordo della *Pietà* Rondanini, del *Centaure mourant* Luppi coglie la forza espressiva del torso esamite ma eretto, fulcro della rappresentazione, sottolineato nella sua verticalità dalle gambe prive di forza, distese e abbandonate l'una sull'altra in Gesù, afflosciate verso il terreno nell'opera di Bourdelle. Colpisce poi nella generale sobrietà stilistica la medesima soluzione del volto, ormai rasserenato ma inciso da occhiaie fonde sotto le arcate ciliari, che reclinato sulla spalla, partecipa della luminosità del torso, sottolineando i tendini tesi del collo e l'anatomia del costato.

Il tema doloroso interpretato da Bourdelle attraverso un rassegnato silenzio e una palpabile atmosfera di eternità diventa così in Luppi fonte d'ispirazione per un'opera religiosa che viene definita da Ojetti "il più sicuro conforto che la fede possa per le vie dei sensi dare al dolore"; il critico, auspica che la Chiesa romana possa "tornare a considerare l'arte come il più efficace mezzo di governo e di propaganda", a vantaggio sia della Chiesa sia dell'arte moderna, riconoscendo nello scultore modenese l'artista più sincero e profondo.²³⁸

Tuttavia è in occasione del concorso per il Monumento alla Madre italiana da porsi a Firenze in Santa Croce che, nel palcoscenico più importante per la scultura in Italia del periodo, si coglie la fortuna del *Centaure mourant*. Se nel bando è chiesto di raffigurare la madre italiana secondo l'iconografia della Pietà, ovvero "il Cristo morto sul grembo della Madre seduta", in modo da giustificare la collocazione in un edificio di culto, nessuna limitazione viene data allo stile poiché "Santa Croce, Pantheon delle glorie italiane, raccoglie monumenti insigni di ogni epoca della nostra storia".²³⁹ Gli scultori italiani, nel clima celebrativo del dopoguerra, si trovano dunque a identificare il soldato divenuto eroe con Cristo e a rappresentare la madre del caduto nelle vesti della Madonna, facendo appello a un tema classico di esempi gloriosi, da tradurre secondo uno stile moderno. E' interessante notare come a questa data il concetto di "modernità" significhi

pubblicato anche su "L'Illustrazione Italiana" (cfr G. L., *Il Concorso Nazionale di Brescia per un gruppo scultoreo di Ermenegildo Luppi*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 30, 23 luglio 1922, p. 114).

²³⁸ Cfr U. Ojetti (c) 1922, op. cit., p. 124.

²³⁹ Stralci del bando sono stati pubblicati in E. Janni, *Un giro intorno a un concorso*, in "Emporium", vol. LVIII, n. 348, dicembre 1923, pp. 377-381. Sull'esito del concorso di primo grado si veda anche F. Paolieri, *Il concorso nazionale per il monumento alla Madre italiana*, in "La Nazione" 31 ottobre 1923 e C. Giacchetti, *Il concorso per il monumento alla Madre Italiana in Santa Croce*, in "L'Illustrazione Toscana", novembre 1923, pp. 4-5.

essenzialmente sintesi e non possa trascendere dalla lezione bourdelliana. Nei sei bozzetti prescelti per la seconda gara, pubblicati su “Emporium” nel dicembre del 1923, gli scultori Attilio Selva (fig. I.88), Valmore Gemignani (fig. I.89), Romano Romanelli (fig. I.92), Archimede Campini (fig. I.90), Antonio Maraini (fig. I.87) e Libero Andreotti (fig. I.91) si esprimono attraverso forme essenziali e semplificate in cui spesso si colgono indurimenti lineari di sapore arcaico, specie nelle rappresentazioni di Cristo impostate sul busto eretto e sulla testa piegata di lato, secondo la soluzione adottata nel *Centaure mourant* e ripresa nella *Pietà* di Luppi (celebrata da Ogetti, influente membro della giuria a Firenze). Un’attenzione particolare meritano le opere di Andreotti e Romanelli: vicini fino a questo momento per una simile rielaborazione dell’arte bourdelliana manifestata nelle opere minori (ed entrambi a Parigi prima dello scoppio della guerra, dove avrebbero potuto vedere di persona e in anteprima il *Centaure ultimato*),²⁴⁰ di fronte all’esecuzione di un monumento seguono strade opposte, percepite dai contemporanei come le due linee direttrici su cui basare il rinnovo della scultura italiana.²⁴¹

Andreotti realizza un monumento di carattere prettamente religioso: prende a riferimento la *Pietà* michelangiolesca e insistendo su ritmi decorativi cadenzati da un panneggio di eleganza gotica, aspira a un’opera il più possibile in armonia con l’edificio sacro di destinazione.²⁴² Dal *Centaure* non coglie soltanto l’espressività della testa reclina nella citazione piuttosto evidente, ma trae anche la “consolazione della Divinità” che traspare dal volto della Madonna: nelle intenzioni dell’artista, infatti, il “suo atteggiamento di grande dolore mantiene un regale contegno senza che i tratti del viso siano per nulla deformati o scomposti”,²⁴³ secondo un misticismo caro alle opere

²⁴⁰ Nell’estate del 1914 Bourdelle scrive a Ogetti che ben duecentocinquanta allievi sono accorsi al suo studio per ammirare il gesso finito nelle dimensioni monumentali (AMB, Bourdelle a Ogetti 4 luglio 1914).

²⁴¹ Su Libero Andreotti e Romano Romanelli a Santa Croce si veda F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in F. Fergonzi, M. T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d’Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino, 1992, pp. 133-211.

²⁴² Sul significato di questo “annientamento” della personalità artistica di Andreotti e sulla sua possibile condivisione dei principi invocati da Maurice Denis in merito alle opere moderne d’arte sacra si veda C. Pizzorusso in Pizzorusso-Lucchesi 1997, op. cit., pp. 89-90. Sull’approccio all’arte sacra in Andreotti si veda L. Lombardo, *Arte sacra. “Semplice e puro, ingenuo e stupefatto”* in *La cultura europea di Libero Andreotti : da Rodin a Martini*, a cura di S. Lucchesi-C. Pizzorusso, Milano 2000, pp. 132-144.

²⁴³ Citazione tratta dalla lettera di Andreotti al cardinal Mistrangelo che lo aveva accusato di aver realizzato nella *Pietà* un’opera contraria alle prescrizioni liturgiche a causa del volto della

pittoriche di Maurice Denis e tradotto da Bourdelle con vocaboli scultorei moderni. Si tratta tuttavia di un omaggio al maestro già adottato da Andreotti nel soldato per il *Monumento ai Caduti di Roncade* (fig. I.93 e I.94):²⁴⁴ nelle parole di Ojetti, “la sobria efficacia e la squadrata modellazione delle parti nude” dell’“l’Eroe caduto” che, “pur definito con un bel meditato realismo nella parte inferiore del suo corpo, ha nel suo volto una bellezza apollinea che lo fa ideale e quasi divino”, sembrano suggeriti allo scultore proprio dal raffronto con il *Centaure*.²⁴⁵

Romanelli, invece, nella *Pietà* del 1923 realizza un monumento di carattere più civile che religioso, atto a celebrare “il dolore materno in conseguenza della guerra”.²⁴⁶ Costruito su volumi robusti di ascendenza romanica, interpretati in chiave sintettista secondo uno stile asciutto, lo scultore trae dal *Centaure* l’intensità drammatica e soprattutto un’immagine piena di forza arcaica. E’ l’opera per Santa Croce che riflette maggiormente la rude estetica bourdelliana; si osservino le espressioni e la trattazione dei volti: se quella di Gesù è presa in modo preciso ancora dal *Centaure*, l’espressione severa e ieratica della madre trova il suo riferimento nelle figure allegoriche realizzate per il *Monument du général Alvéar*, e in particolare nella *Victoire*.²⁴⁷

Al concorso di secondo grado,²⁴⁸ le opere presentate in scala da Andreotti (fig. I.95 e I.96) e Romanelli (fig. I.97) appaiono smorzate nelle caratteristiche più salienti che li

Madonna privo di dolore e di strazio (cfr. C. Pizzorusso in Pizzorusso-Lucchesi 1997, op. cit. p. 90).

²⁴⁴ Il monumento, ottenuto per incarico diretto, fu iniziato nel 1922.

²⁴⁵ Cfr la relazione ufficiale del concorso, databile nel febbraio del 1923, scritta da Ojetti in qualità di presidente della commissione, in parte pubblicata da R. Monti 1977, op. cit., p. 22.

²⁴⁶ La citazione è tratta dalla presentazione dell’opera da parte di Romanelli alla giuria del concorso, in parte trascritta da M. Tinti 1924, op. cit., p. 21.

²⁴⁷ Sulla divulgazione in Italia del *Monument du général Alvéar* si rimanda al capitolo successivo.

²⁴⁸ Sul concorso di secondo grado si veda F. Paolieri, *Il monumento alla Madre Italiana nel tempio di Santa Croce*, in “La Nazione” 21 maggio 1924. Una foto che documenta l’insieme dei gessi presentati alla selezione finale è stata pubblicata da A. Giannotti, *Nota biografica in Libero Andreotti*, a cura di G. Appella, S. Lucchesi, R. Monti, C. Pizzorusso, Matera 1998, p. 163. E’ così possibile identificare l’opera di Selva (fig. I.98), completamente stravolta in senso classicista rispetto al gesso presentato al concorso di primo grado, con la *Pietà* esposta nel 1925 alla Terza Biennale Romana nella sezione italiana di arte sacra, stimata da Roberto Papini fra “le rare perle che bisogna andare a cercare col lumicino” (R. Papini, *Vecchio e nuovo nella terza biennale romana*, in “Emporium”, vol. LXI, n. 365, maggio 1925, pp. 275-296. La citazione è a p. 284; l’immagine dell’opera a p. 280); la versione in bronzo datata 1929 che decora la Cattedrale di Tripoli, fu acquistata nel 1928 dai nobili Contini per l’altare maggiore (G. Pavan, *Il restauro del Monumento ai Caduti di Attilio Selva*, in “Archeografo Triestino”, serie IV, vol. LXIII, 2003, pp.

avevano contraddistinti alla prima prova e più vicine stilisticamente. Se il gruppo di Andreotti, “scevro d’ogni teatralità e d’ogni superfluità d’atteggiamenti”, ha acquisito maggior austerità e accoglie spunti arcaici nelle pieghe abbreviate dei panneggi,²⁴⁹ mentre nella Madonna di Romanelli ingentilita nell’espressione dolce e dolente si riscontra uno stilismo quattrocentesco, è il ricordo del *Centaure* a sopravvivere in Gesù in entrambe le opere.

Il Monument du général Alvéar

Alle suggestioni della plastica bourdelliana non rimase indifferente neanche Arturo Martini,²⁵⁰ definito da Cipriano Efisio Oppo, in occasione della Fiorentina Primavera nel 1922, “l’uomo più assimilatore che si conosca”.²⁵¹ Lo scultore trevigiano poté avvicinare l’opera di Bourdelle forse già a Monaco nel 1909,²⁵² in un clima aggiornato sull’arte del francese e sensibile allo strepitoso successo che aveva avuto a Praga proprio nel 1909.²⁵³ In questi termini si spiegherebbero certe semplificazioni di gusto arcaico e

393-426. L’informazione è a p. 419). La *Pietà* di Campini, realizzata per la medesima occasione, si trova a Palermo nella chiesa della Magione (cfr Panzetta 2003, op. cit.).

²⁴⁹ Erre, *Cronache fiorentine. La Cappella della Madre italiana*, in “Emporium” novembre 1926, vol. LXIV, n. 383, pp. 334-336. Sul Monumento di Andreotti vincitore del concorso grazie al sostegno di Ojetti e inaugurato in Santa Croce il 4 novembre 1926 si veda anche L. Dami, *La cappella votiva della “Madre italiana”* di Libero Andreotti in “Dedalo”, VI, maggio 1926, pp. 809-812. Altra bibliografia sulla ricezione critica dell’opera in seguito all’inaugurazione è suggerita da F. Fergonzi 1992, op. cit., nota n. 91 a p. 182.

²⁵⁰ Su Arturo Martini (Treviso 1889 – Milano 1947) si veda principalmente *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, a cura di G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, Vicenza 1998 e *Arturo Martini*, a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, catalogo della mostra, Milano 2006.

²⁵¹ C. E. Oppo, *Alla Esposizione Primavera di Firenze. Valori Plastici* in “L’Idea Nazionale” 15 luglio 1922. Sull’uso delle fonti scultoree in Martini si veda F. Fergonzi, *L’uomo più assimilatore che si conosca. Un rapido percorso su Martini e l’uso delle fonti scultoree*, in *Arturo Martini* 2006, op. cit., pp. 69-79.

²⁵² Sul soggiorno martiniano a Monaco, protratto dal marzo al novembre 1909, si veda principalmente F. Fergonzi *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915).2*, in “Prospettiva. Rivista di storia dell’arte antica e moderna”, nn. 95-96, luglio-ottobre 1999, pp. 24-50, in particolare la nota n. 37.

²⁵³ Fu la rivista “Zeitschrift für bildende Kunst” a pubblicare il primo importante articolo illustrato su Bourdelle: l’autore E. M. A. Weise, già nel gennaio del 1908, cogliendo i principali aspetti scultorei dell’artista, sottolineava attraverso le immagini ben selezionate il decorativismo de *L’Offrande*, l’espressionismo dei *Beethoven*, il rodinismo de *Visage d’amour*, l’arcaismo di un bassorilievo tratto dal *Monument de Montauban* e della scultura monumentale del *Héraklès* (cfr

certi indurimenti dei panneggi declinati in senso decorativo in opere realizzate intorno al 1910 come *La riverenza* (fig. I.100) o *Il bacio* (fig. I.102) che sembrano anticipare alcune sculture del 1920 quali *Le stelle* (fig. I.103) e *Fanciulla triste* (fig. I. 105).²⁵⁴ Si tratterebbe dunque di un periodo di sperimentazioni linguistiche scultoree, come dimostrano le coeve *Dopo la catastrofe* o *l'Icaro caduto*, in un'attenzione rivolta a Rodin.²⁵⁵ Ma fu sicuramente in seguito ai due soggiorni parigini, nel 1912 quando espose al Salon d'Automne e poi nel 1915 assieme a Gino Rossi, grazie anche alle frequentazioni di Andreotti, che Martini poté conoscere personalmente l'opera di Bourdelle, e forse Bourdelle stesso, assimilandone la lezione di modernità.

L'attenzione viene posta sulla *Leda* (fig. I. 111) realizzata nel 1922 in un esplicito omaggio a Bourdelle declinato attraverso una fonte iconografica e stilistica tratta dalla più recente produzione dello scultore francese.²⁵⁶ La *Leda* con il cigno rappresenta infatti uno dei temi mitologici più ampiamente sviluppati da Bourdelle negli acquarelli realizzati per la decorazione del Théâtre; alcuni di questi, per lo meno la *Leda enveloppée des Ailes du Cygne* e *Leda à la lyre*, furono esposti anche alla Biennale veneziana del 1914.²⁵⁷ Lo scultore realizzò inoltre nel 1912, sempre in relazione al Théâtre, anche un bronzo e un bassorilievo aventi lo stesso soggetto illustre, spesso inteso come un pretesto per approdare al nudo femminile, e non a caso rivisitato negli anni Venti proprio dagli scultori italiani che si erano dimostrati sensibili all'opera del francese. Si vedano la *Leda* di Drei, esposta alla Mostra degli Amatori e Cultori di Belle Arti a Roma nel 1920,²⁵⁸ e la *Leda con il cigno* (fig. I.107) di Romanelli, realizzata nel

E. M. A. Weise 1908, op. cit.). Inoltre, sull'onda dell'esposizione praghese di Bourdelle alla Galleria Manès dove nella primavera del 1909 vennero presentate ben cinquantotto sculture e diciassette opere di carattere grafico, uscì nello stesso anno un altro fondamentale articolo dedicato allo scultore francese, pubblicato sulla rivista praghese "Volné Smery", diffusa in ambito monacense. (St. Sucharda, *O dobrém sochaři*, in "Volné Smery", n. 38, 1909, pp. 45-63).

²⁵⁴ Sulle opere si veda *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, op. cit., rispettivamente le schede n. 73, n. 86, n. 116 e n. 118.

²⁵⁵ Sul recupero rodiniano in Martini si veda F. Fergonzi 1999, op. cit..

²⁵⁶ Si tratta in realtà di due esemplari datati più o meno nello stesso periodo le cui varianti non si discostano dal modello che le ispirò (cfr *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, op. cit., n. 140 e n. 143).

²⁵⁷ L'identificazione di alcuni acquarelli esposti a Venezia e in catalogo descritti sommariamente come "collezione di disegni acquerellati" è stata possibile grazie all'elenco fornito al spedizioniere Kimbel de la Rancheraye. Per maggiori specifiche si rimanda all'appendice.

²⁵⁸ L'opera fu notata da Antonio Maraini quale "prova di una sensibilità di forma e di un'eleganza di profili" (cfr A. Maraini, *L'inaugurazione della mostra Amatori e Cultori di Belle*

1922,²⁵⁹ che nell'acceso erotismo recuperano la carica espressiva di Bourdelle; la *Leda* (fig. I.108) di Biagini, presentata alla Fiorentina Primavera del 1922, risolta in senso puramente decorativo e destinata probabilmente a una targhetta;²⁶⁰ la *Leda* (fig. I.109) di Maraini, esposta in bronzo alla mostra personale di Venezia nel 1924,²⁶¹ che nella modellazione semplificata non scevra di sensualità si sviluppa su un piano bidimensionale dal sapore decorativo; ed infine il medaglione di Bazzoni, pure raffigurante una *Leda* (fig. I.110),²⁶² non datato, che probabilmente fu esposto in una personale nell'autunno del 1928 alla galleria Bardi di Milano, assieme a sculture di piccola mole di tematica mitologica, nelle quali fu riscontrata un'attenzione al déco parigino legato alla lezione di Bourdelle.²⁶³

Martini interpreta il tema caro a Bourdelle recuperando le forme per la sua *Leda* da *La Victoire* (fig. I.113) e soprattutto da *La Liberté* (fig. I.112) realizzate per il *Monument du Général Alvéar*, che sarebbe stato inaugurato a Buenos Aires appena nell'ottobre del 1926. Si tratta della più importante commissione che Bourdelle abbia mai ricevuto, di cui i primi progetti risalgono già al 1912,²⁶⁴ mentre i modelli delle statue allegoriche risultano ultimati nel 1915 e ipoteticamente fruibili ai frequentatori degli studi parigini già a quella data. Se le sculture in bronzo nelle dimensioni definitive, accompagnate da un modellino per la visione d'insieme, vennero presentate al pubblico parigino nel maggio del 1923, in occasione del Salon des Tuileries,²⁶⁵ alcuni frammenti dell'opera furono esposti fin dal 1920 e le loro immagini trovarono spazio sulle principali riviste

Arti, in "La Tribuna", 17 febbraio 1920; l'articolo è citato in *Ercole Drei, 1886-1973: trenta disegni inediti, scultura e pittura* 2008, op. cit., p. 47.

²⁵⁹ Cfr P. Torriano, *Romano Romanelli*, Milano 1932.

²⁶⁰ *La Fiorentina primavera*, catalogo delle opere esposte, Roma 1922.

²⁶¹ Un'immagine dell'opera è stata pubblicata da U. Nebbia, *La XIV esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Bergamo 1924, p. 77.

²⁶² L'immagine dell'opera è stata pubblicata in www.albertobazzoni.it.

²⁶³ Cfr L. Scandino, *Alberto Bazzoni: appunti per una biografia* in "Libero: ricerche sulla scultura del primo novecento", 1994, pp. 7-15.

²⁶⁴ Cfr I. Janou – M. Dufet 1970, op. cit., pp. 80-85.

²⁶⁵ Lo strepitoso successo ottenuto da Bourdelle in quell'occasione era stato in parte anticipato dall'uscita nel marzo 1923 del numero straordinario di "L'Art et les artistes", più volte citato, che già sulla copertina focalizzava l'attenzione sul monumento ponendo in primo piano la testa de *La Liberté*, mentre all'interno venivano pubblicate le immagini delle statue de *La Victoire*, de *La Force* (anche solo nel dettaglio della testa) e de *La Liberté*. (M. Pays 1923, op. cit.). L'immagine de *L'Eloquence* avrebbe invece illustrato l'articolo dedicato ai Salon sulla "Gazette des beaux-arts" (cfr E. Sarradin, *Les Salon de 1923: la Société Nationale et le Salon des Tuileries* in "Gazette des beaux-arts" giugno 1923, pp. 343 e seguenti. La fotografia de *L'Eloquence* a p. 361).

d'arte,²⁶⁶ possibili fonti visive per Martini. E' plausibile che lo scultore si sia accinto alla realizzazione della sua *Leda*, in seguito allo stupore e all'ammirazione suscitate dalla gigantesca statua de *La Liberté* esposta al Salon de la Nationale proprio nell'aprile del 1922.²⁶⁷ Si osservi la precisa ripresa del corpo nudo, robusto, dalle spalle spioventi e il collo allungato, trattato sobriamente con gusto arcaico, dove il cigno avviluppandosi partecipa alla tornitura di una composizione solida e slanciata, costruita geometricamente seguendo il disegno di una colonna. Le stesse dimensioni di 250 cm, come emerge da una lettera di Martini a Natale Mazzolà,²⁶⁸ suggeriscono il desiderio di misurarsi con un'opera monumentale vicina anche per questo alle figure colossali di Bourdelle.

Non sorprende dunque che lo schema della *Leda* venga ripreso alcuni mesi dopo per la *Vittoria* (fig. I.114) e la *Storia* (fig. I.115) del *Monumento ai caduti di Vado Ligure* (fig. I.117),²⁶⁹ in cui lo sguardo rivolto al *Monument Alvéar* (fig. I.116) abbraccia l'opera nella sua completezza. Martini deve infatti aver riflettuto sulla visione d'insieme del monumento destinato all'Argentina, a partire dal modello, forse visto a Parigi ma verosimilmente ritrovato sulle pagine di "L'Amour de l'Art" del luglio 1921, in un articolo di Albert T'Serstevens che anche nei contenuti sembra avergli fornito lo spunto per un'opera finalizzata a celebrare la scultura architettonica. Secondo l'esempio bourdelliano, lo scultore colloca quattro grandi figure allegoriche in posizione stante ai lati della base di una piramide, che nello stilismo ugualmente allungato aderiscono al movimento ascensionale architettonico finalizzato in Bourdelle a dar rilievo alla statua equestre di Alvéar. La piramide, costruita su dei mattoni che ne marciano la struttura, finora vista in relazione al *Monumento a Maria Cristina d'Austria* e alle celebrazioni per

²⁶⁶ Al Salon de la Nationale nell'aprile del 1920 vengono esposte *La Victoire* e *La Force*, "isolate e mal illuminate" (la traduzione è mia) secondo il commento di Paul Vitry, che in un importante articolo su "Art et décoration" nel dicembre dello stesso anno, presenta il monumento pubblicando la statua equestre del generale, il primo studio della testa de *La Force* tradotta in bronzo e la testa definitiva, nonché l'immagine della statua, da considerarsi nelle dimensioni ridotte (P. Vitry, *Antoine Bourdelle*, in "Art et Décoration", n. 228, dicembre 1920, pp.161-176). Inoltre, alcuni quotidiani riferiscono che nel gennaio 1921 Bourdelle si occupò personalmente di collocare in esposizione permanente i gessi de *La Force* e de *La Victoire* di quattro metri nel Museo di Grenoble (Cfr A.C. Cathelineau, *Mémoire de DRA 2005-2006*, op. cit.)

²⁶⁷ Alcuni quotidiani francesi riferiscono che l'opera era alta addirittura otto metri (cfr idem).

²⁶⁸ Cfr lettera datata Vado, [fine agosto] 1922, pubblicata in *Le lettere di Arturo Martini*, con testi di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, G. Comisso, Milano 1992.

²⁶⁹ Sul Monumento di Vado Ligure inaugurato nel giugno del 1924 si è soffermato Flavio Fergonzi puntualizzando sulla ricerca stilista in Martini e sull'opinione suscitata dall'opera in Ugo Ojetti (cfr F. Fergonzi 1992, op. cit., pp. 182-183).

il centenario della morte di Canova, sta a simboleggiare l'epoca egiziana, la più importante dell'antichità per la scultura, quando secondo T'Serstevens, nella raffigurazione umana perfettamente adattata e giustapposta all'architettura, poteva alternarsi alla colonna, condividendo la medesima funzione di sostegno. La scelta delle allegorie da parte di Martini risulta essere una traduzione italiana che non si discosta troppo dalla proposta del francese: la *Victoire* rimane *Vittoria* (in seguito descritta anche come *Gloria*), la *Force* (interiore) in Italia diventa la *Guerra* (a volte confusa con la *Fede*), la *Liberté* il *Sacrificio*, l'*Eloquence* viene sostituita dalla *Storia*, vista come la capacità di collegare gli eventi e dargli un senso superiore. Le tappe gloriose della scultura, così come in T'Serstevens, vengono poi rievocate da Martini interpretando le allegorie secondo una resa stilistica differenziata di figura in figura: *La Vittoria* con il ramoscello d'olivo espressa in uno stile arcaico - greco prefidiaco, *La Storia* in una classicità più raffinata e matura (non prevista dallo scrittore belga e forse da intendersi, vista la ricorrenza in corso, come neoclassicismo), *Il Sacrificio* raffigurato secondo l'iconografia del Pastor fido e stilisticamente prossimo alla scultura tardoromana (mentre T'Serstevens parla di "époque romane" intendendo quella romanica), e infine *La Guerra* nell'armatura riecheggiante lo stile gotico (a rappresentare forse tutto il Medioevo), in seguito al quale la Francia avrebbe perso il senso delle proprie origini. Se il bozzetto presentato da Martini nella primavera del 1923 fu prescelto dalla giuria composta da Leonardo Bistolfi e Eugenio Baroni per la "concezione architettonica ispirata a un austero senso di classica semplicità",²⁷⁰ sulla stessa linea Ojetti, un anno dopo l'inaugurazione, lo definì "un monumento di proporzioni perfette, senza retorica e senza pennacchi",²⁷¹ in virtù di una misura plastica attenta agli stimoli formali della tradizione e dunque degno di emergere e di essere riconosciuto anche in futuro come un monumento italiano. La tradizione a cui faceva appello Martini, così come aveva sottolineato l'ingegnere Demetrio Ricci sulla stampa locale, era quella individuabile nella "linea pura Romana",²⁷² capace di riassumere le migliori epoche della civiltà italiana. L'intuizione dello scultore consisteva dunque nel aver rappresentato un

²⁷⁰ L. Bistolfi e E. Baroni, *Relazione sul bozzetto del monumento ai caduti in guerra di Vado Ligure*, pubblicato in D. Ricci, *Il monumento ai caduti: l'opera dello scultore A. Martini*, in "Vita Vadese", 7 giugno 1924.

²⁷¹ U. Ojetti, *Il Monumento ai Caduti di Vado Ligure*, in "Dedalo", settembre 1925, pp. 270-273.

²⁷² D. Ricci 1924, op. cit..

monumento ai Caduti in una guerra di redenzione, che proprio nelle presunte origini romane e nella latinità delle terre redente aveva trovato la sua giustificazione, secondo lo stile prossimo all'epoca di riferimento. Il dialogo con Bourdelle e la tradizione romanica del suo paese, erano state dunque possibili grazie alla condivisione di una cultura latina di base.

II. Bernard e l'Italia

Joseph Bernard, figlio di un intagliatore di pietre che restaurava monumenti gallico-romani, nacque a Vienne, nella valle del Rodano, nel 1866.¹ Formatosi all'École des Beaux Arts di Lione, nel 1885 in seguito alla vincita del Prix de Paris, si stabilì nella capitale francese. Le prime opere testimoniano suggestioni rodiniane, secondo la più diffusa moda del tempo, e riflettono soprattutto l'angoscia moderna *fin de siècle*, tema prediletto dai romantici e dai simbolisti. Con il Novecento lo scultore volge a espressioni più serene racchiuse in forme semplificate e chiare, che realizza direttamente nella pietra adottando una tecnica tradizionale appresa dal padre e già in uso presso artisti come Paul Gauguin, Georges Lacombe e Aristide Maillol.² *L'Effor vers la nature*, eseguito verso il 1906-1907, che già nel titolo e nell'aspetto massiccio testimonia la volontà di un'unione stretta e possibile fra la forma e la materia, divenne il simbolo stesso della sua arte e del taglio diretto.

Bernard s'impone a Parigi a partire dal 1908 grazie a una mostra individuale organizzata nella galleria Hébrard del celebre fonditore che nel 1905 aveva lanciato anche Bourdelle: vengono presentate settantaquattro opere, di cui sedici sculture tagliate nella pietra, mentre le altre sono bronzi, terrecotte e gessi. A questa data corrisponde anche l'uscita del primo articolo monografico dedicato allo scultore, pubblicato su "L'Art décoratif", dove Léon Rictor indica la particolarità e la novità del processo creativo dell'artista, che affida alla tecnica la valorizzazione e l'importanza dell'opera creata.³ Nel 1911, al Salon d'Automne, sono esposti il modellino e i calchi in gesso realizzati per il *Monument à Michel Servet*, la prima importante commissione pubblica che lo scultore riceve dalla sua città natale, e che gli permette di raccogliere in un'unica opera i frutti di venticinque anni di lavoro, rielaborando gli aspetti più violenti ma anche quelli delicati della sua produzione più recente. Sulle pagine di "L'Art et les artistes", in seguito all'esposizione, viene sottolineato il legame di Bernard con l'arte dei Romani, nelle cui rovine, presenti abbondantemente nei territori della sua infanzia avrebbe ritrovato il senso e le leggi misteriose della bellezza, come anche i principi di una tradizione che lo scultore dimostra di voler continuare.⁴

¹ Su Joseph Bernard (Vienne 1866-Paris 1931) si veda principalmente J. Bernard, P. Grémont Gervaise, R. Jullian, L. Stoenesco *Joseph Bernard*, Saint-Rémy-lès-Chevreuse 1989, e in particolare L. Stoenesco, *Catalogue de l'oeuvre sculpté*, pp. 265-339. Sulle opere di Bernard realizzate con la tecnica del taglio diretto fondamentale è P. L. Rinuy, *Pierres et marbres de Joseph Bernard*, Saint-Rémy-lès-Chevreuse 1989.

² Sulla pratica del taglio diretto in Francia a cavallo del secolo si veda A. Le Normand-Romain, *La taille directe in La sculpture française au XIX siècle* 1986, op. cit., 119-124.

³ L. Rictor, *Un statuaire: Joseph Bernard*, in "L'Art décoratif", maggio 1908, n. 116, 10, pp. 189-192.

⁴ L. Vaillat, *Joseph Bernard*, in "L'Art et les artistes", ottobre 1911, pp. 35-42.

E' tuttavia in occasione del Salon d'Automne del 1912 che Bernard è presentato come una personalità artistica nuova: viene messo in evidenza l'aspetto decorativo delle sue opere, costruite secondo forme misurate, concentrate, ritmiche e dai movimenti semplificati e lenti, capaci di evocare i frontoni del Pantheon e le metope del tempio di Egina, ma pervase anche da un sogno calmo e lontano dal sapore buddista.⁵ Nello stesso periodo, fra il 1912 e il 1913, e contemporaneamente alla decorazione scultorea per il *Théâtre des Champs-Élysées* portata avanti da Bourdelle, Bernard realizza la *Frise de la Danse* per l'hotel di Paul Nocard a Neuilly.⁶ L'opera, considerata oggi l'esito più importante delle ricerche sviluppate dall'artista, fu in seguito ingrandita e conobbe la celebrità in occasione dell'Exposition des Arts décoratifs nel 1925,⁷ quando Bernard e Bourdelle poterono affermarsi come i maggiori esponenti della scultura decorativa francese.

In Italia due sue opere, *Salomé* e *Amplesso*, figurano già nel 1910 nel catalogo della Biennale di Venezia, nell'ambito della sala internazionale.⁸ Tuttavia, i due piccoli bronzi, forse di proprietà Hébrard, non suscitarono nessun commento da parte della critica.⁹

Nel 1922 Venezia ospita *Ragazzina con brocca*, *Ragazzina con drappeggio* e *La donna e il fanciullo*,¹⁰ definiti da Diego Valieri "tre statuette di Joseph Bernard, d'un'ambigua leggiadria, tra greca e parigina, tra di stile e di moda; cristallizzazioni del più eletto gusto francese d'oggi, a cui sarebbe di cattivo gusto chieder più che un blando godimento estetico, visto che nulla di più si

⁵ Cfr F. Roches, *Le Salon d'Automne de 1912*, in "L'Art décoratif", n. 184, 20 novembre 1912, pp. 182 e seguenti (si vedano le pp. 302-303). Il riferimento all'arte buddista-orientale, particolarmente importante nell'arte di Bernard, deve esser visto in relazione agli interessi culturali che animavano nello stesso periodo la città di Parigi. Nel 1905 uno studio di Alfred Foucher, riccamente illustrato, condotto sulle opere tratte dagli scavi del Gandara nel nord ovest dell'India, aveva attirato l'attenzione sulle consonanze fra la statuaria classica greca e la sua diffusione in Oriente, citando gli artisti giavanesi come i migliori allievi dei maestri ellenistici dell'Oriente (cfr A. Foucher, *L'art greco-bouddhique du Gandhara: étude sur les origines de l'influence classique dans l'art Bouddhique de l'Inde et de l'Extreme-Orient*, Parigi 1905). Sull'onda di questi studi e di un considerevole arricchimento di opere buddiste nelle collezioni orientali di Parigi, nel 1913, il Musée Cernuschi, in quegli anni molto attivo, avrebbe dedicato un'esposizione all'arte buddista, esponendo una cinquantina di frammenti definiti "greco-buddisti" provenienti dall'antica provincia di Gandara. Nel catalogo l'arte buddista sarebbe stata indicata come fonte multipla e complessa di ispirazioni artistiche; sottolineando poi le sue presunte affinità con il Trecento e l'arte gotica, avrebbe potuto interessare anche gli artisti intenti a ricercare nelle tradizioni del proprio paese i modelli per una rinascita dell'arte (cfr *4ème exposition des Arts de l'Asie. Art Bouddhique. Catalogue sommaire*, Musée Cernuschi, Parigi 1913).

⁶ Sulla *Frise de la Danse* si veda A. Le Normand-Romain, *La frise de la Danse (1912-1913) par Joseph Bernard*, in "Revue du Louvre", 1, 1989, pp. 59-69.

⁷ Sulla partecipazione di Bernard all'Exposition Internationale des Arts décoratifs si veda P. Grémont Gervaise, *A propos de la participation de Joseph Bernard et de quelques autres sculpteurs à l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris 1925, in *Joseph Bernard 1866-1931*, Museu Calouste Gulbenkian, F. C. G. 1992, Lisboa, pp. 63-67.

⁸ *IX Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1910*, Catalogo. Prima edizione, Venezia 1910, p. 74. Per l'identificazione delle opere si rimanda all'appendice.

⁹ Non si esclude che i bronzi non siano mai stati esposti: Ogetti ritiene infatti che Bernard abbia esposto in Italia per la prima volta solo nel 1922 (cfr U. Ogetti, *La XIII Biennale veneziana. Gli stranieri*, in "Corriere della Sera", 4 maggio 1922).

¹⁰ *XIII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1922*, Catalogo. Prima edizione, Venezia, p. 174. Una foto della *Ragazzina con brocca* è pubblicata a p. 57. Per l'identificazione delle opere si rimanda all'appendice.

propongono di dare...".¹¹ Ogetti, simpatizzando per l'idealismo francese teorizzato da Maurice Denis e ben rappresentato nelle opere di Bernard, avvicina il pubblico italiano a questi piccoli bronzi, facendo appello alla loro notorietà sulla stampa internazionale e definendoli "d'una purezza e d'una cadenza che si possono chiamare classiche anche nella patria di Antonio Canova".¹² Bernard, rapportato a Canova in un momento di massima celebrità per l'artista di Possagno (in occasione del centenario della sua morte la Biennale ospita una retrospettiva presentata da Ogetti e numerose pubblicazioni sono a lui dedicate), viene così legittimato dall'autorevole critico a esempio del classicismo non solo francese. All'esposizione di arti decorative a Monza nel 1923 Ogetti commenta positivamente le tre sale francesi, anche se considerate un po' ripetitive per il costante tema della donna; i bronzi esposti da Bernard e da Gaston Contesse vengono da lui definiti "semplici e nudi di classica cadenza", senza aggiungere nulla alla recensione del 1922.¹³ La *Jeune fille à la draperie*, in una fotografia pubblicata su "Emporium" per l'occasione, appare ben valorizzata nelle dimensioni a tre quarti e dall'inquadratura rettangolare in una nicchia che ne sottolinea il valore decorativo.¹⁴ Nello stesso anno, alla seconda biennale romana figurano due opere descritte da Arturo Lancellotti come "carnose teste di Fauni e Baccanti, caratteristicamente accoppiate", realizzate intorno al 1905 e non certo rappresentative dello stile sintetico maturato in seguito dall'artista.¹⁵

Nel 1924 nonostante alla Biennale venga presentato solamente un disegno di Bernard raffigurante una *Danzatrice*,¹⁶ la rivista ogettiana "Dedalo" pubblicando un importante articolo di Paul Fierens, riccamente illustrato, focalizza l'attenzione sullo scultore francese.¹⁷ L'autore, ripercorrendo nei contenuti l'articolo apparso pochi mesi prima su "L'Art et les artistes",¹⁸ esalta Bernard come l'iniziatore della rinascita della scultura diretta e di un ritorno al mestiere dell'artista, sottolineando così un aspetto fondamentale della sua arte che in Italia nessuna esposizione aveva messo in rilievo. Viene evidenziata nell'opera dello scultore l'apertura ai capolavori dell'Oriente,

¹¹ D. Valieri, *Note sull'esposizione di Venezia*, in "Rivista d'Italia", anno XXV, fasc. IX, 15 settembre 1922, pp. 50-63; la citazione è di pag. 60.

¹² U. Ogetti 1922, op. cit.

¹³ U. Ogetti, *I francesi a Monza e noi a Parigi*, in "Corriere della Sera" 26 luglio 1923.

¹⁴ R. Papini, *La Mostra delle Arti Decorative a Monza. IV- Le Arti dei metalli e delle pietre*, in "Emporium", vol. LVII, n. 344, agosto 1923, pp. 80-93; la foto è pubblicata a p. 85. Fatta eccezione per quest'opera, e ipotizzando di poter individuare nella foto di "Emporium" anche la *Tête de jeune fille*, non si conoscono gli altri lavori esposti da Bernard a Monza. Nella prima edizione del catalogo, infatti, l'indice è limitato ai soli esponenti italiani e non risulta che sia mai stata stampata una seconda edizione completa degli esponenti stranieri.

¹⁵ A. Lancellotti, *La seconda Biennale Romana d'Arte 1923*, Roma 1923, p. 73. L'informazione trova conferma nel catalogo, dove tuttavia non viene specificato il materiale scultoreo (*Seconda Biennale romana. Mostra Internazionale di belle arti*, catalogo, Roma 1923, p. 129). Per l'identificazione delle opere si rimanda all'appendice.

¹⁶ *XIV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1924*, Catalogo. Seconda edizione, Venezia 1924, p. 187. L'opera risulta appartenere al Museo Nazionale del Lussemburgo.

¹⁷ P. Fierens, *Lo scultore Joseph Bernard*, in "Dedalo", marzo 1924, pp. 646-662.

¹⁸ P. Fierens, *Le sculpteur Joseph Bernard*, in "L'Art et les artistes", dicembre 1923, pp. 98-106.

del Medioevo occidentale e delle epoche arcaiche o primitive, degni di essere considerati alla stessa stregua dei canoni generalmente accettati e definiti classici. Acquisisce grande importanza la componente spirituale (di atteggiamento ancora contemplativo e orientale): l'artista non moltiplica all'estremo le attitudini e i soggetti ma, scelti alcuni temi, li riprende attraverso le diverse sfumature dei sentimenti e li perfeziona eliminando i dettagli e rendendo la forma sempre più essenziale nella sua pienezza. Questo modo di intendere l'approccio alla classicità, così caro a Ojetti, viene dunque proposto attraverso l'esempio di Bernard, nella cui opera si riscontrano l'incoraggiamento a una continua meditazione sopra se stessi e principalmente l'esaltazione dell'ordine, ritenuto il vero fondamento delle libertà.

La conseguenza più evidente di questo articolo, a riprova del potere influente di Ojetti, è l'esposizione alla Biennale nel 1926 di sette opere, ancora esclusivamente bronzi che, assieme a due marmi di Albert Bartholomé, sono le sole sculture che rappresentano la Francia a Venezia.¹⁹ Antonio Maraini, recensendo la scultura straniera all'esposizione, scrive tuttavia che sono riduzioni in piccolo degli originali, solo un'eco attutita di "un artista cui spetta tra l'altro il vanto d'aver rimesso in onore la scultura diretta in marmo, con largo seguito di discepoli"; e aggiunge: "di lui, che occupa un posto intermedio di conciliazione tra il goticismo di Bourdelle e il classicismo di Maillol, non si può ammirare se non la casta grazia e chiarezza, veramente francesi".²⁰ Anche Mario Tinti sottolinea nello scultore un misurato equilibrio fra le tendenze artistiche più di moda, riconoscendogli di aver "risolto, per felicità d'intuizione, il modo di essere 'classico' e moderno, alla stessa maniera che è 'greco' e parigino, elegante e serio, concreto e ideale".²¹ Entusiasta risulta poi Margherita Sarfatti che descrive "la rotondità neo-romanica piena e morbida, sobria e agile, delle figurine di Joseph Bernard francese" definendola "scultura un poco da salotto, un poco da porcellana, ma così seducente, così graziosa!"²²

Nel 1928 a Venezia vengono esposti di Bernard quattro acquarelli e un solo bronzo, *Ragazza che si pettina*,²³ sul quale si sofferma Ugo Nebbia ammirando "la fermezza suggestiva di una figura

¹⁹ *XV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1926*, Catalogo. Prima edizione, Venezia 1926, p. 226. Una foto della *Baccante*, nella versione scolpita nella pietra, è pubblicata a p. 43. Per l'identificazione delle opere si rimanda all'appendice. Dal registro delle vendite conservato all'Asac, risulta che la *Ragazza alla teletta* (n. 99) fu acquistata dall'avv. Giorgio Georgiadis di Trieste per 6055 lire, prezzo di vendita (Asac, registro delle vendite n. 11).

²⁰ A. Maraini, *Alla XV Esposizione di Venezia. La scultura straniera*, in "La Fiera Letteraria", 18 luglio 1926.

²¹ M. Tinti, *L'Esposizione di Venezia. Le Mostre straniere*, 1926. L'articolo, sprovvisto di datazione e riferimenti al quotidiano su cui è pubblicato, fa parte della documentazione raccolta dall'ASAC in merito alla XV Esposizione di Venezia. E' tuttavia probabile sia stato pubblicato su "La Stampa" dove l'autore aveva pubblicato un altro articolo relativo all'arte italiana esposta nella medesima occasione.

²² M. Sarfatti, *La scultura a Venezia*, in "Il popolo d'Italia", 4 giugno 1926.

²³ *XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1928*, Catalogo. Seconda edizione, Venezia 1928, p. 208 e p. 209. Per l'identificazione delle opere si rimanda all'appendice.

femminile, dolcemente stilizzata”.²⁴ Nello stesso anno Bernard aderisce all’iniziativa proposta dal comitato per le onoranze a Vittorio Pica, segretario alla Biennale per un trentennio, e in segno del lavoro svolto invia in dono alla Galleria Scopinich di Milano una testa in bronzo intitolata *Purità*, riprodotta in catalogo e anche su “L’Illustrazione Italiana”.²⁵ Nel 1930 Venezia ospita ancora due suoi bronzi, *Torso di fanciulla* e *Gruppo danzante*,²⁶ ma l’attenzione della critica è tutta rivolta all’importante mostra personale di Charles Despiau, esponente di rilievo del classicismo francese.²⁷ Scomparso Bernard nel 1931, la Biennale organizza in suo onore per l’anno seguente una mostra individuale retrospettiva di nove opere,²⁸ non più riduzioni ma ancora solo bronzi fra cui anche lo *Sfondo verso la natura* e la *Ragazza con brocca* che, acquistata dalla Galleria d’arte moderna di Ca’ Pesaro, è l’unica opera di Bernard conservata dai musei italiani.²⁹

A Parigi i primi influssi nell’opera di Andreotti: ritmi bilanciati e arcaismo orientale

Gli scultori italiani che per primi si avvicinano a Bernard nelle scelte stilistiche e iconografiche sono quelli che a Parigi hanno assistito ai suoi successi al Salon d’Automne e hanno partecipato degli stimoli culturali che animano la capitale francese. Fra questi è Libero Andreotti che in Francia, fin dal 1909, espone con frequenza opere impressionistiche spesso memori dell’estetica rodiniana e simbolista, affermandosi nel 1911 in seguito a una personale organizzata presso la

²⁴ U. Nebbia 1928, op. cit., p. 91.

²⁵ *Raccolta Internazionale d’Arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica*, Milano, Galleria Scopinich, febbraio 1928; la foto corrisponde alla tav. 16. La fotografia è riprodotta in P. T. [P. Torriano], *L’omaggio degli artisti a Vittorio Pica*, in “L’Illustrazione Italiana”, n. 8, 19 febbraio 1928, p. 137.

²⁶ *XVII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, catalogo della mostra, prima edizione, Venezia 1930, p. 198. Per l’identificazione delle opere si rimanda all’appendice.

²⁷ Prima del 1930 Despiau aveva inviato in Italia nel 1911 un solo busto in marmo, *Giovinetta*, in occasione dell’Esposizione Internazionale di Roma (*Esposizione Internazionale di Roma*, catalogo, Bergamo 1911, p. 180; l’opera esposta nel padiglione della Francia corrisponde al n. 458). A Venezia presenta ventisei opere (*Mostra individuale di Charles Despiau in XVII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, catalogo della mostra, prima edizione, Venezia 1930, pp. 197-198, opere dal n. 150 al n. 175). Fra le recensioni più notevoli, pubblicate per l’occasione, si segnalano: A. Del Massa, *XVII Biennale Veneziana. “Appels d’Italie” e le mostre straniere*, in “Nuovo giornale”, 15 maggio 1930; U. Ojetti, *I Padiglioni stranieri e la Mostra dell’oreficeria*, in “Corriere della Sera” 23 maggio 1930; M. Tinti, *Charles Despiau o del vero classicismo*, in “Giornale di Genova”, 25 giugno 1930; C. Carrà, *La scultura alla Biennale veneziana*, in “L’Ambrosiano” 1 agosto 1930.

²⁸ *Mostra individuale retrospettiva di Joseph Bernard*, in *XVIII Esposizione internazionale d’arte 1932*, catalogo della mostra, prima edizione, Venezia 1932, p. 237; una foto della *Giovane baccante* è riprodotta a p. 108. Per l’identificazione delle opere si rimanda all’appendice. Presso l’Asac si conserva l’elenco delle opere inviate dalla vedova dello scultore completo di dimensioni e prezzi di vendita (Asac, fascicolo relativo a Joseph Bernard).

²⁹ Sull’opera acquistata da Ca’ Pesaro si veda *La scultura. Galleria internazionale d’arte moderna di Ca’ Pesaro*, catalogo del museo, Venezia 2006, p. 109, scheda n. 79.

galleria Bernheim-Jeune;³⁰ la sua celebrità è poi testimoniata dall'articolo che Gabriel Mourey gli dedica nello stesso anno su "L'Art et les artistes", definendolo per eccellenza lo "sculpteur florentin moderne".³¹

Fra il 1911 e il 1912 Andreotti volge le sue ricerche verso uno stile nuovo che nell'arcaismo trova i principi della solidità. Alcuni sintomi di questa sensibilità e del desiderio di ricondurre la scultura alla sua funzione decorativa sono in parte già visibili nel grande *Frise nuptiale* (fig. II.1 e II.2) esposto con successo al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts nel 1912. Suddiviso in tre pannelli da una partitura architettonica, con frontone centrale e metope laterali scandite da triglifi, ricorda nella struttura il decoro architettonico del tempio di Selinunte, ricostruito nel 1901 da Antonio Salinas nelle sale del museo nazionale di Palermo;³² le metope, considerate dai critici di allora fra i reperti più rappresentativi della Grecia arcaica,³³ furono studiate approfonditamente da Andreotti durante la sua permanenza nel capoluogo siciliano,³⁴ e costituirono uno spunto iconografico anche per altri lavori realizzati negli anni successivi.³⁵ Nella parte destra del fregio il nudo di donna appare come un omaggio a Maillol e rappresenta la dichiarazione programmatica di una scultura calma dalle forme chiuse e sintetiche.

³⁰ L'intensa attività espositiva di Andreotti a Parigi è stata descritta da A. Giannotti, *Nota biografica* in *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini* 2000, op. cit., pp. 8-21. Rimane di fondamentale importanza la prima ricostruzione del periodo francese fatta da R. Monti, *La misura di Andreotti*, in "L'illustrazione italiana - Arte Club", 1967, n. 31, pp. 13-21. Dello stesso autore si vedano anche *Andreotti*, Roma 1977 e il saggio *Andreotti*, compreso nel volume *Scultura toscana del Novecento*, Firenze 1980, 32-46.

³¹ G. Mourey, *Libero Andreotti. Un sculpteur florentin moderne*, in "L'Art et les artistes", 1911, pp. 212-217. Per Mourey, è grazie al contatto con i maestri francesi di un tempo e contemporanei che le qualità italiane di Andreotti possono depurarsi e raffinarsi, permettendogli di divenire fiorentino più di quanto non sia stato prima di recarsi a Parigi. Nel suo essere pregiudizialmente filofrancese, l'articolo appare tuttavia interessante perché svela un rinnovato interesse verso il Rinascimento italiano e la città di Firenze, alla quale viene riconosciuto il merito di non esser mai stata decadente e di aver conservato intatta l'eredità che le aveva affidato il XVI secolo; il critico sostiene inoltre che siano stati proprio gli scultori francesi del XVIII secolo a raccogliere e valorizzare al meglio i più preziosi tesori di quest'eredità italiana.

³² L'opera fu valorizzata anche da alcune pubblicazioni che ne favorirono la divulgazione; si vedano a questo proposito: A. Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo 1901 e soprattutto E. Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, Bergamo 1903 e successive edizioni.

³³ Sembra che anche Rodin in visita allo studio di Maillol, nell'agosto del 1907, davanti al *Désir*, il rilievo che sarebbe stato esposto al Salon d'Automne dello stesso anno, avesse visto un ritorno alle fonti dell'arte e un riferimento alle metope di Selinunte (cfr A. Le Normand - Romain, *Maillol et Rodin* in U. Berger - J. Zutter, *Aristide Maillol*, catalogo della mostra (Losanna), Parigi 1996, pp. 119-125. Ogetti, ricalcando l'opinione di illustri critici francesi, nella presentazione di Bourdelle alla Biennale del 1914, ne avrebbe proposto il confronto per i bassorilievi del Théâtre de Champs-Élysées (U. Ogetti 1914, op. cit.).

³⁴ Ugo Ogetti, infatti, riferisce che Andreotti "a Palermo si era disegnate e ridisegnate le metope di Selinunte, Perseo e la Medusa, Ercole e l'amazzone, Minerva e il gigante, Diana e Atteone" (cfr U. Ogetti 1920, op. cit., p. 406).

³⁵ Si veda a esempio il gruppo di *Diane et Actéon* realizzato a partire dal 1913 per la villa di Philip Sassoon (cfr R. Monti 1977, op. cit., p. 15).

Contemporaneamente al fregio, l'indagine dello scultore si concentra sul nudo femminile che interpreta la danza. A questo periodo corrispondono infatti le sue *Danseuses*,³⁶ vicine alle opere di Bernard per la tematica prediletta dallo scultore francese, per alcuni dettagli fisionomici evocanti l'Oriente ma soprattutto per l'impostazione basata su volumi bilanciati da cadenze stabili e sicure. La *Danseuse aux cymbales* (fig. II.3), presentata al Salon d'Automne nel 1912, è costruita per piani larghi e sintetici, mentre la superficie è sobria e uniforme; il busto stretto, i fianchi accoglienti lungo i quali la danzatrice tiene appoggiati placidamente i cembali, lo sguardo assorto nella quiete contemplativa, ricordano soluzioni presenti in opere come *Jeune danseuse* (fig. II.5) o la *Jeune fille à la cruche* (fig. II.6) di Bernard. In particolare, un gruppo di danzatrici con i cembali è rappresentato dall'artista francese nel bassorilievo con la *Frise de la danse* (fig. II.7) che lo vede impegnato fin dal 1911 ma che avrebbe ultimato solo nel 1913.

Allo stesso periodo appartiene la *Danseuse* (fig. II.4) che tiene le braccia sopra la testa accennando un breve passo che le conferisce maggior stabilità; si riscontra la medesima ricerca di statica e di riposo nel corpo nudo impegnato nella danza, già presente nella *Danseuse aux cymbales*, mentre nel diffuso arcaismo e nel sorriso enigmatico il riferimento a Bernard si fa più esplicito.

La rappresentazione dell'immobilità del corpo femminile, colto nell'equilibrio di movimenti lenti e ricercati, è poi presente nelle due *Danseuses* realizzate da Andreotti nel 1912 ed entrambe esposte al Salon de la Nationale nel 1913. La *Danseuse* (fig. II.8) con i grappoli d'uva nelle mani abbassate, quasi a sottolineare la precisa distribuzione dei pesi, si regge sulla punta dei piedi tenendo le ginocchia divaricate e le forti gambe piegate in avanti; la donna dalla nudità disarmante si offre a una visione frontale, mantenendo nel volto orientale la serenità e il distacco della concentrazione. Nella *Danseuse* (fig. II.9) dal volto di Medusa, forgiata sul ricordo delle metope di Selinunte, il movimento del corpo compatto stabilizzato nuovamente sulle punte dei piedi, mentre le ginocchia unite sono piegate in avanti e le mani si congiungono in prossimità della spalla sinistra, sembra invece meditato sulla *Bacchante* (fig. II.10) di Bernard. L'opera fu esposta in Italia col titolo di *Medusa Danzante* solo nel 1926 in occasione della Mostra del Novecento, organizzata a Milano da Margherita Sarfatti. Il bronzo di Andreotti venne pubblicato su "Emporium" a rappresentare gli esiti raggiunti nella plastica italiana in reazione ai principi pittorici dell'Ottocento:³⁷ l'obiettivo della mostra era infatti quello di affermare la rivalutazione della forma, la chiarezza e l'ordine compositivo, proponendo la continuità con il classicismo in chiave moderna. A distanza di quindici anni circa dalla realizzazione dell'opera, sebbene i volumi semplici e grevi e le superfici sommarie potessero ancora ben rispondere alle esigenze del tempo, l'acceso arcaismo del volto dovette

³⁶ Sulle *Danseuses* realizzate da Andreotti prima del 1914, messe in relazione con il clima coevo degli spettacoli di danza a Parigi, il saggio di riferimento è S. Lucchesi 2000, op. cit.

³⁷ R. Papini 1926, op. cit.; la fotografia è a p. 80.

apparire forse un'esagerazione per Andreotti che nello stesso anno permise la riproduzione del bronzo nella monografia da lui presentata solo di tergo.³⁸

Andreotti, rientrato in Italia allo scoppio della guerra nel 1914, porta con sé il ricordo di un'estetica riconducibile all'arte indiana e persiana, che a Parigi aveva potuto ammirare nelle raccolte del Museo Guimet, frequentato nello stesso periodo anche da Modigliani,³⁹ e alle esposizioni organizzate al Museo Cernuschi, ma che soprattutto nella scultura di Bernard aveva trovato una rielaborazione moderna misurata e apprezzata dalla critica. Alcune opere realizzate da Andreotti a Firenze fra il 1915 e il 1918 testimoniano lo sguardo rivolto alla *Jeune fille à sa toilette* (fig. II.14), il cui gesso Bernard aveva esposto per la prima volta al Salon d'Automne del 1912. La posizione della giovane donna, che porta la gamba destra piegata contro l'interno della coscia dell'altra gamba, distesa lungo la seduta, rispecchia la postura Dakini, la più importante manifestazione del principio femminile nel buddhismo tibetano, poeticamente detta danzatrice del cielo. Ispirata da qualche spettacolo di danze esotiche presentato all'epoca nei teatri parigini, e riscontrabile in alcuni manufatti forse già allora conservati presso il museo Guimet di Parigi, dovette rappresentare per Bernard la fonte per uno sviluppo in senso decorativo, aspetto di fondamentale importanza anche nelle opere di Andreotti. Di fronte alla nudità sconcertante, nell'opera di Bernard, di una casta adolescente coperta solo in parte dall'arabesco di un pannello che ne sottolinea la voluttà, Andreotti per le sue *Statuetta* (fig. II.11) e *Donna a sedere* (fig. II.12) ripete essenzialmente l'andatura ritmica delle forme, rivestendole però con abbondanti gonne che a mala pena lasciano intravedere il volume delle ginocchia. Il rimando alla *Jeune fille à sa toilette* di Bernard è poi nella ritrattistica delicata dei visi rotondi dagli occhi allungati; nella *Statuetta*, in modo particolare, si ritrova la stessa espressione ispirata con lo sguardo rivolto al cielo, la testa appoggiata al braccio sollevato, mentre entrambe le opere sembrano pervase da una calma classico-buddhista.

Antonio Maraini, il primo a catturare l'attenzione su queste opere di Andreotti in un breve ma fondamentale articolo su "Vita d'arte" nel 1917, scrive di "forme di una saldezza pacata" (che poi definisce "classica"), di una "modellatura larga, semplice, fluida, esaurita e conclusa nella indicazione dei piani essenziali", in cui il soggetto e il significato non hanno importanza.⁴⁰ Viene così sottolineata la modernità di tali composizioni, maturata in ambito parigino, mentre lo sforzo da parte del critico di individuare un carattere italiano "per il sapore ricco e opulento della sostanza senza rigidità, senza meschinità, tutta calda e flessuosa" e per "l'invenzione varia e lieta dei

³⁸ L. Andreotti, *Libero Andreotti*, prefazione dello stesso, Milano 1926.

³⁹ R. Monti 1977, op. cit., p. 16.

⁴⁰ A. Maraini, *Cinque sculture recenti di Libero Andreotti*, in "Vita d'arte", 10.1917, 9/10, pp. 145-148.

particolari nell'arabesco delle acconciature e degli atteggiamenti",⁴¹ alla luce del confronto con le opere di Bernard, appare una forzatura per trovar più largo consenso presso il pubblico italiano.

Un ricordo poi della *Jeune fille à sa toilette* si riscontra nell'opera di Andreotti intitolata *La ciliegiera* (fig. II.15) che, pubblicata per la prima volta nell'articolo di Ojetti su "Dedalo", viene datata 1919.⁴² La donna, seduta in equilibrio su un tronco rugoso e sinuoso, con alcune ciliegie in mano e raccolte nella gonna, presenta dei tratti sommatici marcatamente orientali, tanto che per quest'opera si è parlato di indianismo.⁴³ Tuttavia l'espressione sardonica, quasi caricaturale, condotta con un modellato aspro e secco che riguarda tutto il bronzo (e che Ojetti definisce "toscano"), non ha più niente a che vedere con l'arcaismo delle fonti indiane, di cui rimane solo il ricordo della fortuna decorativa della postura Dakini. E' probabile invece che rientri in un gruppo di raffigurazioni di tipi umani studiati per un effetto ornamentale, di cui farebbe parte anche la *Signora con ventaglio* (fig. II.16), cinese nei lineamenti, dalla plastica sintetica e solida, presentata all'individuale di cinquanta bronzi che Andreotti tenne nel gennaio del 1921 alla Galleria Pesaro di Milano.⁴⁴

La recezione in ambito romano e la fortuna nelle arti decorative

A Roma fra gli scultori che espongono alle Secessioni è presente un interesse verso opere decorative di sapore orientale in cui le superfici, sempre più uniformi e lisce, diventano lucenti nei bronzi. Nei titoli riecheggiano parole come *Idolo* e *Ritmi*: giovani donne nude, pervase da una calma spesso definita classica, assumono posizioni yogiche riconducibili al Buddha; altre traggono i loro movimenti innaturali dal mondo della danza, vicina alla scultura per l'esigenza di scandire il ritmo nelle forme. L'attenzione sembra dunque rivolta alla Francia, dove nelle nuove espressioni della danza ispirate all'antichità e nella valorizzazione dei reperti archeologici provenienti dagli scavi del Medio Oriente si trovano le fonti per un allontanamento dalla scultura impressionistica e un rinnovo in senso classicista basato sulle tradizioni.

⁴¹ Idem.

⁴² Cfr U. Ojetti 1920, op. cit., p. 409.

⁴³ Cfr R. Monti 1977, op. cit., pp. 16-20.

⁴⁴ Sulla mostra alla Galleria Pesaro si veda l'articolo ampiamente illustrato di C. B. *Libero Andreotti*, in "Emporium", vol. LIII, n. 313, gennaio 1921, pp. 52-56. Sull'opera di Andreotti intorno al 1921 ha scritto S. Lucchesi, *Libero Andreotti nel 1921*, in "Artista. Critica dell'Arte in Toscana", 1990, pp. 44-57.

Il giovane Attilio Selva, a Roma grazie a una borsa di studio, partecipa a questo fenomeno. Alla Terza mostra della Secessione, nel 1915, esponendo *Ritmi e Idolo*,⁴⁵ manifesta una componente spirituale e una vocazione decorativa che lo avvicinano alle ricerche condotte in Francia da Bernard. Le sue figure, come avrebbe dichiarato molti anni dopo Francesco Saporì, “compenetrate d’ermetica venustà, obbediscono a una ispirazione poetica, o quasi interiore raccoglimento, che si rivela a se stesso; sgombre delle passioni che flagellano, godono di meditativa solitudine.”⁴⁶

In *Ritmi* (fig. II.17), esposta in una nicchia progettata appositamente da Piacentini, viene sottolineata la posa geometrizzante (riconducibile a un esercizio ginnico), impostata su una giustapposizione del corpo femminile nudo, costretto nel nodo delle gambe, nella frontalità del torso e dalla testa racchiusa entro l’angolo regolare creato dalle braccia. Lo sguardo inquietante nel volto ermetico sembra alludere a capacità divinatorie che acquisiscono maggior rilievo grazie all’indoratura del gesso. Guido Marangoni, che accusa Selva di “compiacersi a ritrarre le linee strambe delle contorsioniste da circo equestre”, definisce di cattivo gusto questo “impiastricciare d’oro” e lo mette in relazione alla policromia teutonica;⁴⁷ tuttavia si tratta di una pratica che era stata adottata anche in Francia da Charles Stern per la *Danzatrice coi grappoli d’uva* e la *Danzatrice con i cembali*, acquistate ad Andreotti e inserite in due nicchie nella sala da musica del suo palazzo in boulevard Lannes.⁴⁸

Nell’opera intitolata *Idolo* (fig. II.18) il riferimento alla sacralità dell’oggetto decorativo è ben più evidente. La donna in atteggiamento rilassato è raffigurata seduta con le gambe incrociate in una posizione che ricorda quella tipica del Buddha; nuda fino alla cinta, ha le gambe coperte da una gonna finemente cesellata, nel grembo le mani sono raccolte per la meditazione. Il corpo è trattato in modo naturalistico; la statua, come del resto anche *Ritmi*, è una figura di donna vera dove, secondo la recensione di Maraini, “le masse circoscritte in contorni netti si adagiano con un potente senso di voluminosità [e] distribuiscono con ricco gioco le ombre e le luci; le ossa affiorano sotto la pelle solidamente e la carne le riveste con un largo tondeggiare di forme”.⁴⁹ L’effetto straniante, supportato dall’immobilità della rappresentazione, si concentra nell’arcaismo delle orbite vuote e nella conseguente fissità dell’espressione.

⁴⁵ Alla Secessione Selva espose una terza opera, *Raccoglimento*, non meglio identificata, finora sfuggita alla storiografia (cfr *III Esposizione Internazionale d’Arte della Secessione*, catalogo della mostra, Roma 1915, n. 13 *Ritmi*, n. 26 *Idolo*, n. 19 *Raccoglimento*). Su *Ritmi* si veda principalmente *Attilio Selva (1888-1970): sculture*, catalogo a cura di F. Antonacci e G. C. de Feo, Roma 2008, scheda n. 2, pp. 20-22.

⁴⁶ F. Saporì, *Scultura italiana moderna*, Roma 1949, p. 56.

⁴⁷ G. Marangoni, *La III mostra della Secessione*, in “Vita d’arte”, n. 4, aprile 1915, p. 79.

⁴⁸ Cfr S. Lucchesi 2000, op. cit., nota n. 61 a p. 101.

⁴⁹ A. Maraini, *Il re inaugura la mostra della Secessione a Roma. I giovani*, in “La Tribuna”, 4 aprile 1915.

Molto vicina a *Idolo* per la tematica meditativa dichiaratamente spirituale appare l'opera denominata *Ritmi* (fig. II.19), esposta a Venezia nel 1922.⁵⁰ Il gesso, riprodotto in catalogo, è ricoperto da una patina scura. Siamo nuovamente di fronte a un nudo femminile, molto vicino per l'anatomia e la trattazione uniforme delle superfici alla prima versione di *Ritmi*. La postura Dakini, accompagnata da una particolare posizione delle mani, detta generalmente *mudra*, che alzate al cielo evocano l'energia celeste, fa pensare che Selva abbia attinto a una fonte originale, mediata solo in parte dal felice esempio della *Jeune fille à sa toilette* di Bernard. Gabriel Mourey, il critico francese che aveva favorito la celebrità di Andreotti in Francia, ma che soprattutto nel 1914 aveva dedicato un importante articolo a Bernard su "Les arts",⁵¹ recensendo la Biennale di Venezia su "L'Amour de l'Art" si sofferma entusiasta sull'opera definendola "une figure de femme assise, grandeur nature, d'Attilio Selva, intitulée Rythmes, qui est l'oeuvre d'un statuaire de première valeur".⁵²

La vicinanza con l'artista francese si percepisce soprattutto alla Mostra delle arti decorative di Monza nel 1923, complice Roberto Papini che, in un articolo su "Emporium" dedicato all'evento, pubblica sulla stessa pagina una fotografia della sezione francese mettendo in primo piano la *Jeune fille à la draperie* (fig. II.21) di Bernard e di seguito quella della sezione romana con la scultura di Selva *Ritmi* (fig. II.20 e II.22), già esposta a Roma nel 1915.⁵³ Entrambe inserite in nicchie, (quadrata e poco profonda quella di Selva valorizza l'opera per le sue qualità riconducibili a un bassorilievo), appaiono entrambe lucenti nelle superfici uniformi e nelle forme semplificate dei nudi femminili colti in pose decorative. Papini ritiene che gli scultori italiani siano "alla testa delle schiere d'artisti verso un rinnovamento dell'arte" e che la mostra di Monza dia "prova di quali risultati si siano raggiunti riportando la scultura alla sua funzione decorativa, richiamandola al senso dei plastici valori".⁵⁴ In merito ai bronzi della sezione francese, lo storico segnala che gli artisti dimostrano di "aver abbandonato Rodin 'qui collaborait avec la catastrophe' per seguire Bourdelle,

⁵⁰ *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922*, catalogo, terza edizione, Venezia 1922, sala internazionale n. 6, n. 6 *Ritmi*; l'immagine dell'opera è pubblicata a p. 68. Un'immagine di *Ritmi* fu pubblicata anche su "L'Illustrazione Italiana" (cfr Anonimo, *Nuove statue ed affreschi*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 50, 10 dicembre 1922, pp. 686-687).

⁵¹ G. Mourey, *Exposition des oeuvres de Joseph Bernard à l'Hôtel de la Revue 'Les arts'*, in "Les arts", agosto 1914, pp. 16-25.

⁵² G. Mourey, *La XIII Exposition de Venise*, in "L'Amour de l'Art", anno III, n. 6, giugno 1922, pp. 179-184.

⁵³ R. Papini 1923, op. cit.; le fotografie della sezione francese e di quella italiana sono pubblicate a p. 85. Gli scritti di Papini concernenti la mostra di Monza sono poi raccolti in una pubblicazione dedicata, più ricca di fotografie distribuite diversamente e corredata da un capitolo dove vengono riportati i premi e le distinzioni (cfr R. Papini, *Le arti a Monza nel MCMXXIII*, Bergamo, 1923 (data supposta); *Ritmi* è dunque visibile anche in una fotografia a p. 22 che descrive più ampiamente l'ambiente della sua destinazione decorativo architettonica ovvero il vestibolo, progettato dall'architetto Alessandro Limongelli; sia Bernard che Selva risultano aver ricevuto per le loro sculture decorative il diploma d'onore.

⁵⁴ R. Papini 1923, op. cit., p. 90.

cioè gli arcaici greci, gran maestri di scultura decorativa nei frontoni dell'Ecatompedon o nelle metope di Selinute", ⁵⁵ inglobando così anche le opere di Bernard.

Nella sezione romana di Monza Selva espone anche un'altra opera intitolata *Ritmi* (fig. II.23 e II.24), documentata da una fotografia pubblicata da Carlo Carrà, che soffermandosi a mala pena sulla scultura in mostra, lamenta che questa forma artistica partecipa scarsamente alla formazione degli ambienti, quando invece vanta "di trarre le sue origini dalla notte dei tempi e di servire le intenzioni dell'architettura". ⁵⁶ Fra tanti ninnoli e una produzione da salotto e da camera da letto, la statua di Selva è invece studiata a decoro di una finestra prevista per una saletta da pranzo. ⁵⁷ Presenta un leggiadro nudo di adolescente in ginocchio che inarcando lievemente la schiena all'indietro appoggia le mani in alto lungo il profilo della nicchia ovale, mentre dalla testa reclinata, in cui si intravedono i delicati tratti del viso, scende un lungo drappeggio. L'opera è memore di alcuni lavori di Bernard come il piccolo bronzo della *Jeune fille à la draperie*, visto forse a Venezia l'anno precedente, e la *Femme se coiffant* pubblicata nel giugno del 1922 su "L'Amour de l'Art", ⁵⁸ nello stesso numero in cui era apparso l'articolo di Mourey con i prestigiosi elogi a Selva.

Alla mostra delle arti decorative di Monza, nella sezione romana, emerge un altro scultore originario di Genova ma che a Roma, dove si trasferisce fin dal 1900, deve la sua formazione: Giovanni Prini. ⁵⁹ L'importanza di questo artista e in particolare del valore decorativo della sua scultura viene messo in rilievo in un fondamentale articolo di Maraini uscito lo stesso anno della mostra e pubblicato sulla rivista "Architettura e Arti decorative" diretta da Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini. ⁶⁰ Maraini ne ripercorre la vita, puntualizzando sul lungo cammino percorso "dal pittoresco dell'aneddoto reso con analisi realistiche (spesso ispirate al mondo infantile) alla astrazione della forma ottenuta con sintesi architettoniche", ⁶¹ di cui fornisce numerosi esempi illustrati. Fra questi la figura per la tomba di Luisa De Benedetti (fig. II.25) appare vicina alle soluzioni plastiche di Bernard. ⁶² A onorare la giovane defunta, scomparsa all'età di 19 anni nel dicembre del 1914, ⁶³ viene scelto infatti un casto nudo femminile stante avvolto solo in parte da un

⁵⁵ R. Papini 1923, op. cit., p. 91.

⁵⁶ C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Milano, 1923, p. 119; la fotografia è a p. 54.

⁵⁷ Una fotografia d'insieme della saletta da pranzo, ideata dal pittore Vittorio Grassi, è stata da R. Papini 1923b, op. cit., p. 23.

⁵⁸ G. Waldemar, *Joseph Bernard*, in "L'Amour de l'Art", n. 6, giugno 1922, pp. 173- 175.

⁵⁹ Su Giovanni Prini (Genova 1877-Roma 1958) si veda *Giovanni Prini: dal simbolismo alla secessione 1900 – 1916*, catalogo a cura di F. Matitti e M. Fagiolo dell'Arco, Roma, 1998 e *Giovanni Prini*, a cura di A. Contini, con un saggio di S. Sinisi, Genova, 1992.

⁶⁰ A. Maraini, *Il valore decorativo della scultura di Giovanni Prini*, in "Architettura e Arti Decorative", 1922-1923, pp. 64-78.

⁶¹ idem, p. 71.

⁶² idem; la fotografia è pubblicata a p. 74.

⁶³ La data di morte incisa sulla tomba costituisce un elemento importante per la datazione post quem dell'opera di Prini.

drappeggio lungo a terra finemente striato; la gamba è leggermente flessa verso l'interno, la testa, piegata sulla spalla, è incorniciata da un movimento innaturale del braccio volto a sottolineare la verticalità della raffigurazione; la superficie stessa del corpo è talmente liscia, uniforme e semplificata da ricordare quella di una colonna marmorea che, assieme alla sfera, è assunta da Prini, secondo lo scritto di Maraini, come "l'ideale archetipo cui ricondurre la scultura".⁶⁴ Gli stessi concetti estetici si ritrovano, in modo significativo, anche in un breve ma fondamentale articolo di George Waldemar a proposito di Bernard, pubblicato solo un anno prima, nel 1922.⁶⁵ Il critico francese di origine polacca, sostenitore di una necessaria rigenerazione dell'arte francese e promotore di un nuovo umanesimo fondato sulla misura classica, scrive infatti di volumi sferici, superfici piane, di blocchi umanizzati, e di *Bacchantes* dai visi placidi e dai corpi trattati come dei fusti di colonne.⁶⁶ L'intera composizione di Prini si direbbe esser il frutto di un'attenta analisi del pannello centrale della *Frise de la Danse* (fig. II.26) di Bernard dal quale l'artista genovese avrebbe estratto soprattutto l'idea del corpo tornito e sintetico che esce solo per metà dal drappeggio, il triangolo perfetto del braccio sotto la testa, il caschetto dei capelli sul viso dai tratti orientali. L'opera di Bernard, ultimata nel 1913 e tagliata direttamente nel marmo, sarebbe rimasta sconosciuta al pubblico se l'artista non avesse provveduto a fare dei calchi che presentò nel 1914 all'Hôtel de la Revue "Les arts". In quell'occasione Bernard, in una ricchissima mostra, espose per la prima volta altre opere molto importanti come il bronzo dell'*Harmonie*, i gessi di *La femme à l'Enfant* e del *Faune dansant*, (figure danzanti dal modellato sintetico, molto caratteristiche della maniera personale dell'artista), il bronzo di *La jeune fille à la cruche* e la *Bacchante* in pietra di Lens. Mourey, nell'articolo pubblicato sulla rivista "Les arts" da lui diretta, riprodusse in prima pagina proprio il pannello centrale fornendo, assieme alle altre immagini, un repertorio rappresentativo e aggiornato sugli ultimi lavori dello scultore francese che nel 1914 aveva raggiunto la sua maturità creativa ed elaborato il suo stile.⁶⁷ Tale articolo, su una rivista conosciuta in Italia, documentata in ambito romano e dunque accessibile a Selva, a Prini e agli altri artisti nella capitale, deve esser inteso come lo strumento imprescindibile per la divulgazione dell'opera di Bernard fino al dicembre del 1923 quando uscì l'articolo di Paul Fierens su "L'Art et les artistes".⁶⁸

Alla mostra di Monza Prini viene apprezzato da Papini per la ricca e varia produzione di maioliche che rendono con "modernità di forme policrome l'armonia delle sue ritmiche visioni".⁶⁹ L'attenzione è tuttavia rivolta a una fontana argentea per la quale viene assegnato all'artista, come

⁶⁴ idem, p. 78.

⁶⁵ G. Waldemar 1922, op. cit.

⁶⁶ Cfr. idem, p. 175. Nell'articolo viene pubblicata l'immagine del pannello centrale del bassorilievo con *La Danse*, appartenente a Paul Nocard, a cui lo scritto fa riferimento.

⁶⁷ G. Mourey 1914, op. cit.

⁶⁸ P. Fierens 1923, op. cit.

⁶⁹ R. Papini 1923b, op. cit., p. 74.

anche a Selva e a Bernard, un diploma d'onore.⁷⁰ Largo spazio è dedicato alla fotografia dell'opera in entrambe le pubblicazioni di Papini che nuovamente, accostandola a quella di Bernard, suggerisce un dialogo con le forme del decoratore francese.⁷¹ La fontana (fig. II.27) presenta due nudi uno maschile l'altro femminile: entrambi in ginocchio, con le gambe riunite, sollevano le braccia a continuare la verticale dei torsì; le teste, infossata nel braccio quella dell'uomo, piegata all'indietro quella della donna, partecipano al ritmo conchiuso di masse curve che assumono funzionalità architettonica. La nudità delle figure, in cui Papini riscontra ancora un'aderenza alla realtà oggettivata, ma che tuttavia giudica "delicata nella sua viva morbidezza delle forme",⁷² è prossima a quella di Bernard anche nel caso dell'uomo, dalle cosce affusolate, che ricorda il *Faune dansant* (fig. II.29), esposto alla Galerie des Arts nel 1914.

In occasione della Biennale di Venezia nel 1926, quando Prini presenta *Arabesco di danzatrice* e *L'Idoletto di casa*,⁷³ Maraini facendo la rassegna critica dell'esposizione, traccia i lineamenti della scultura contemporanea italiana, individuando un polo ancora ottocentesco verista e impressionista e uno nuovo che a questo si oppone e che in nome di un risorto idealismo ambisce alla ricerca di volumi solidi a cui ricondurre la figura umana. Nell'opinione di Maraini, che sottintende la sua predilezione per la scultura decorativa, la ricerca più attuale è poi quella rivolta a rappresentare ritmi ben conchiusi e bilanciati e, in tal senso, invita a guardare "i due bronzi di Prini, con quale musicalità di linea sono atteggiati e in quale squisito senso dei valori sono contenuti."⁷⁴ Ugo Nebbia introduce l'artista facendo appello alla sua ormai "felice rinomanza" che nelle opere presentate trova una conferma schietta ed eloquente delle sue sottili virtù.⁷⁵ Nell'*Arabesco di danzatrice* (fig. II.30), definito dal critico "gustoso ed animato frammento",⁷⁶ la rappresentazione si concentra sul movimento del nudo femminile, memore delle baccanti del fregio de *La Danse*, di cui viene sottolineato il valore decorativo. Perso ogni riferimento naturalistico, il corpo della donna non è solo privo delle braccia che avrebbero costituito un diversivo non necessario alla continuità della linea, ma mostrando le cavità dove si interrompono gli arti, appare svuotato della carnalità e limitato al suo disegno sinuoso ed elegante di arabesco appunto. Per *L'Idoletto di casa* (fig. II.31) i commenti di critica che si riscontrano fanno perlopiù riferimento alla spirituale emozione, una costante nell'artista secondo Paolo Giordano che dedica all'immagine dell'opera ampio spazio su

⁷⁰ idem, p. 129.

⁷¹ idem, pp. 88-89.

⁷² idem, p. 90.

⁷³ *Mostra Biennale Venezia 1926*, catalogo, Venezia 1926, p. 106, sala 27, n. 25 *L'idoletto di casa* (bronzo), n. 26 *Arabesco di danzatrice* (bronzo); una fotografia de *L'idoletto di casa* è riprodotta a p. 93.

⁷⁴ A. Maraini, *La scultura alla Biennale di Venezia*, in "Fiera Letteraria", 27 giugno 1926.

⁷⁵ Cfr U. Nebbia, *La XV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Bergamo 1926, pp. 168-170.

⁷⁶ Idem, p. 170.

“Il mondo”.⁷⁷ Nebbia stesso mette in rilievo il carattere intimo della figura sulla quale l’artista “mostra d’essersi indugiato con amore e raffinatezza d’arte ben rispondenti al gentile concetto espresso.”⁷⁸ L’opera conferma in modo evidente come lo sguardo di Prini sia rivolto a Bernard. La fanciulla nuda, seduta in posizione yogica tipica del Buddha, calma e perfettamente bilanciata nel ritmo compositivo, ha un braccio che le incornicia la testa come nella *Jeune fille à sa toilette* vista nella versione in pietra: lo spazio fra il braccio e la testa è infatti riempito da una superficie liscia che crea uniformità; la soluzione dell’altro braccio che risulta uno sviluppo dalla figura per la tomba de Benedetti, a sua volta già desunta dal fregio de *La Danse*, sottolinea e prolunga la verticalità del busto descritto attraverso piani larghi e levigati ed esprime castità come i nudi di Bernard.

Nel 1930 Prini invia alla sezione oreficeria della Biennale veneziana alcune figure, non indicate in catalogo, che vengono descritte da Francesco Saporì come “garbatissimi soggetti per sopramobili: semplici, signorili espressioni d’un gusto educato italianamente”.⁷⁹ Il critico nel sottolineare “l’anima canora” del plastico, pubblica l’immagine di una *Ballerina* (fig. II.32),⁸⁰ che è la rielaborazione di una ceramica che lo scultore aveva esposto a Monza nel 1923 (fig. II.34).⁸¹ La fanciulla è seduta con le gambe incrociate di cui una sollevata da terra favorisce il movimento circolare del gonnellino plissettato; nella trattazione del busto nudo compattato e nell’acconciatura assiro arcaica, si riscontrano ancora assonanze con l’opera di Bernard.

Grazia e arcaismo

Un altro scultore, Amleto Cataldi,⁸² nato a Napoli ma stabile a Roma fin dal 1900, risulta permeabile alle suggestioni di ambito francese, che manifesta soprattutto in alcuni nudi decorativi. Il suo nome figura fra gli artisti che nel 1909 avevano esposto al Salon d’Automne. Tanto rinomato all’epoca quanto oggi dimenticato dalla storiografia, autore di numerosi monumenti ai Caduti, Cataldi risulta particolarmente seguito nelle esposizioni italiane dalla rivista “Emporium” che nell’arco di cinque anni gli dedica due articoli monografici illustrati, rispettivamente nel 1917 e nel 1923.⁸³

⁷⁷ Cfr F. P. Giordani, *La inaugurazione della XV Biennale veneziana*, in “Il mondo”, Roma, 27 aprile 1926.

⁷⁸ U. Nebbia 1926, op. cit., p. 170.

⁷⁹ F. Saporì, *Alla XVII Biennale veneziana. Scultura, Bianco e Nero, Oreficeria* in “Rassegna della Istruzione Artistica”, a 1, n. 5, agosto 1930, pp. 283-292.

⁸⁰ Idem; l’immagine è a p. 289.

⁸¹ E’ possibile distinguere l’opera in una fotografia pubblicata da R. Papini 1923b, op. cit., p. 69.

⁸² Su Cataldi si veda F. Cifarelli, *Cataldi Amleto* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Roma 1979.

⁸³ F. Geraci, *Artisti contemporanei: Amleto Cataldi*, in “Emporium”, vol. XLV, n. 267, marzo 1917, pp. 163-175 e R. Strinati, *Artisti contemporanei: Amleto Cataldi*, in “Emporium”, luglio 1923, vol. LVII, n. 343, pp. 22-36. Di recente la messa all’asta a New York di un bronzo di Cataldi, la *Danzatrice*, ha attirato l’attenzione

Fin dalle prime opere esposte alla Secessione, perlopiù danzatrici e ritratti femminili, Cataldi emerge per un'arte dalle qualità eminentemente plastiche: "egli costruisce le sue figure con una sicura padronanza della forma e si studia di chiuderne il significato nella nobiltà dello stile",⁸⁴ scrive Arduino Colasanti riferendosi a un rinnovato stile ellenico. Il ritratto di Francesca Bertini si configura così, nelle parole di Francesco Geraci, suo primo biografo, come l'incontro armonioso fra il "mondo greco-latino, il romanticismo moderno, l'orientalismo, la sonnolenza idealista".⁸⁵ Lo stesso Cataldi che dichiara di amare il "Rinascimento e specialmente i fiorentini del bel Quattrocento" traendone spunti per le sue opere, sostiene tuttavia che "la bellezza è una e universale e fu raggiunta dai Greci".⁸⁶

Intorno al 1920 l'artista attinge le sue soluzioni iconografiche da alcuni modelli francesi di fama ormai internazionale che interpreta secondo la sua estetica. Alla Biennale di Venezia, nel 1920, invia un "piccolo bronzo elastico di uomo ignudo intitolato *La freccia*",⁸⁷ che è una rielaborazione dell'*Héraklès archer* bourdelliano, declinato in senso decorativo privilegiando l'eleganza formale e la superficie semplificata. L'opera ingrandita avrebbe figurato alla Biennale romana del 1923 con il titolo *Arciere* (fig. II.35): Arturo Lancellotti la descrive come una "grande statua in cui l'insigne artista ha come condensate tutte le sue qualità di modellatore possente, dandoci il senso del dinamismo in ogni muscolo della figura tutta tesa nello sforzo di lanciare la freccia".⁸⁸ Il bronzo è da considerarsi un omaggio al celebre monumento collocato dal 1916 alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, un omaggio soprattutto a Bourdelle che guardando all'antico ha saputo ricondurre la scultura al suo ruolo decorativo, e rappresenta per Cataldi la possibilità di misurarsi con una fonte autorevole sviluppandola secondo il suo stile compiuto, pulito e neoellenico.

L'anno successivo, nel 1921, alla Prima mostra biennale di Roma, Cataldi in virtù di un'altra celebre fonte francese, presenta la *Portatrice d'acqua* (fig. II.36), pubblicata da Francesco Saporì su "Emporium" che ne sottolinea la "particolare compiutezza di forma".⁸⁹ L'opera, vicina per il

sullo scultore favorendo la pubblicazione di alcuni articoli che ne ripercorrono sommariamente la produzione artistica; a tale proposito segnalo quello di F. Sessa, *Amleto Cataldi, un grande scultore dimenticato* in www.francescosessa.blogspot.com, 2 luglio 2010.

⁸⁴ A. Colasanti 1913, op. cit.

⁸⁵ F. Geraci 1917, op. cit., p. 173.

⁸⁶ R. Strinati 1923, op. cit., p. 28.

⁸⁷ F. Saporì, *La XII Mostra d'Arte a Venezia. I. La scultura italiana*, in "Emporium", vol. LI, n. 306, luglio-giugno 1920, pp. 267-277, la citazione è di p. 270, l'opera è illustrata a p. 274.

⁸⁸ A. Lancellotti 1923, op. cit., p. 70; una fotografia dell'opera è pubblicata a p. 227 e dalla didascalia risulta appartenere alla collezione della Banca d'Italia. Un esemplare dell'opera fu esposta nel 1923 a Parigi col titolo *L'arciere* e acquistata dal Municipio della capitale francese per il Museo del Petit Palais; un altro esemplare donato dall'autore fra il 1925 e il 1928 al Comune di Foggia, quando lo scultore realizzò il Monumento ai Caduti della città, si trova attualmente al museo civico di appartenenza (cfr F. Sessa 2010, op. cit.).

⁸⁹ Cfr F. Saporì 1921, op. cit.; la fotografia è a p. 312.

soggetto alla *Jeune fille à la cruche* di Bernard,⁹⁰ ritrae una donna nuda che avanza, tenendo nella mano destra un orcio e bilanciando il peso con il movimento del braccio, che in Bernard è spostato in avanti mentre in Cataldi è elegantemente aperto di lato a disegnare mezzo arco; si tratta di una soluzione decorativa tratta dalla danza classica, già adottata nella statua intitolata *Anfora* (fig. II.37),⁹¹ e che l'artista avrebbe riproposto anche nella *Medusa* (fig. II.40).⁹² La danza ritorna come un *leitmotiv* anche in questo scultore che, come gli altri artisti di ambito romano e analogamente a quelli francesi, indaga i movimenti del corpo femminile riconducendoli a forme decorative.⁹³ Il ritratto di Maria Ricotti (fig. II.39) del 1923, ballerina divenuta celebre per le rappresentazioni statiche che si concentrano sull'espressione della mimica e dei gesti, farebbe supporre un'effettiva vicinanza all'affascinante mondo della danza.⁹⁴ Il ritratto fu venduto a Parigi nel 1923, in un'importante personale di Cataldi alla Galleria Devambez,⁹⁵ che soleva accogliere gli scultori contemporanei le cui ricerche si identificavano con il "ritorno allo stile".

Sull'onda del successo in Francia esce nel 1923 l'articolo di Remigio Strinati, da tempo interessato al lavoro dell'artista.⁹⁶ Il critico, puntualizzando che l'arte dello scultore napoletano non è solo "la prosecuzione e la trasposizione integrale di quella greca", ma che contiene "germi di rinnovamento per eliminazioni, integrazioni, trasformazioni", definisce Cataldi per eccellenza l'interprete moderno dell'ideale classico.

In seguito tuttavia alla mostra parigina e per l'occasione a un presunto soggiorno dell'artista nella capitale francese, l'estetica di Cataldi volge a un arcaismo che fino a quel momento non sembrava interessare la sua produzione. A Venezia nel 1924 invia una *Donna che corre* (fig.

⁹⁰ A quella data la *Jeune fille à la cruche* poteva esser conosciuta da Cataldi grazie alla fotografia pubblicata da F. Roches 1912, op. cit., a p. 303 e soprattutto a quella, più descrittiva dell'ampiezza del movimento, pubblicata da G. Mourey 1914, op. cit., p. 20.

⁹¹ L'*Anfora*, una donna nuda piegata nell'atto di raccogliere l'acqua da una fonte, esposta alla Secessione nel 1912, fu acquistata dal Comune di Roma e divenne il motivo centrale per una fontana al Pincio. Risulta fra le opere più apprezzate dalla critica coeva che la riconduce al classicismo di Cataldi.

⁹² Una fotografia della *Medusa* è pubblicata da R. Strinati 1923, op. cit., p. 34; è una figura femminile nuda di donna colta nella danza senza nessun attributo identificativo particolare a eccezione delle piccole ali da Mercurio sulla testa che si ritrovano anche in una delle tre figure (Mercurio alato, il Lavoro e la Vittoria) realizzate per *La coppa del circuito di Monza*, esposta alla Seconda Biennale di Roma e vicina alla *Medusa* per stile e fisionomia (cfr con la fotografia pubblicata da R. Strinati 1923, op. cit., p. 33).

⁹³ Si veda a esempio *La donna che si specchia nell'acqua* (R. Strinati 1923, op. cit., p. 30) quanto risulta prossima a *Ritmi* di Selva, esposta alla Secessione del 1915.

⁹⁴ La fotografia del ritratto della Ricotti è pubblicata in R. Strinati 1923, op. cit., p. 28.

⁹⁵ L'informazione è data da R. Strinati 1923, op. cit., p. 22: alla mostra che si svolse dal 15 maggio al 2 giugno 1923 furono esposte trenta opere fra marmi e bronzi; la critica ebbe parole di alta ammirazione e il successo è testimoniato dalle vendite sostanziose, tra cui vengono ricordati, oltre alle opere già citate *La fanciulla che si pettina* acquistata dal Museo del Lussemburgo, la *Medusa* acquistata da un gruppo di italiani per offrirla alla città di Parigi che l'avrebbe collocata in un giardino pubblico e dei *Putti* in bronzo acquistati dall'ambasciatore d'Italia.

⁹⁶ Si veda a esempio l'articolo uscito in occasione dell'inaugurazione nel 1921 del Monumento agli studenti dell'Università di Roma caduti in guerra, che suscitò a livello locale molte polemiche (R. Strinati, *Il monumento agli studenti caduti in guerra alla Sapienza*, in "La Tribuna" 19 giugno 1921).

II.42),⁹⁷ generalmente “classica” per Arturo Lancellotti che ne sottolinea “l’impeccabile modellatura” e il “vivo senso del moto”.⁹⁸ Francesco Saporì, intravedendo una componente inconsueta nell’opera di Cataldi, definisce il bronzo “vivente di spirito nuovo nelle forme salde e piene”.⁹⁹ E’ Ugo Nebbia invece che, nel constatare l’indirizzo arcaico dell’artista, introduce l’opera invocando innanzitutto il classicismo: “Classicismo, classicismo: cosa potrà ancora capitarci in tuo nome, specie se non s’intende che il significato esteriore, non l’intima sostanza e lo spirito di questo termine che oggi inatteso ricompare nelle cronache d’arte?”.¹⁰⁰ Il “forbitissimo” bronzo di Cataldi, “con ben torniti garretti, con fattura e movenze studiate con sapienza, mettiamo anche con intelligente passione, nelle aule dei musei” preoccupa il critico, che si interroga sul futuro di questo scultore “dopo un tuffo così oblioso tra concezioni che sgorgano più da raffinata saggezza che da vibrante realtà di sentimento d’arte”.¹⁰¹

Nonostante vengano messe in evidenza le caratteristiche peculiari di un’estetica e di uno stile riconducibili a Joseph Bernard, nessun riferimento esplicito viene fatto allo scultore francese, acclamato a Parigi fra i maggiori esponenti del classicismo e, a questa data, affermato pure in Italia. La *Donna che corre* sembra oggi il risultato di una meditazione condotta sulla *Frise de la Danse* estrapolando la sagoma del movimento dall’unione delle due danzatrici di cembali sovrapposte: il braccio proteso in avanti di una, la gamba piegata in dietro dell’altra. Diversamente ai precedenti nudi femminili di Cataldi, le forme sono qui più semplici e sode, le gambe tornite sembrano sprovviste delle caviglie, mentre tutto il movimento è bilanciato, aggraziato e decorativo.¹⁰²

Il “sorprendente e inaspettato ritorno arcaizzante”¹⁰³ di Cataldi appare come uno dei sintomi più alla moda del periodo e risponde a una richiesta italiana, prima di ricercarne gli spunti negli artisti di punta francesi. Nei primi anni Venti si assiste infatti al rifiorire di un vocabolario artistico dichiaratamente anticheggiante, che a Roma si identifica con il gruppo di “Valori Plastici”, ma che viene sostenuto anche da Ojetti, in virtù di una rinascita dell’arte italiana basata sulle tradizioni del paese. La ricerca di una scultura stilisticamente definita, stilizzata, basata sulla linea e la sintesi compositiva, in reazione all’impressionismo ottocentesco, trova dunque nel passato quella che

⁹⁷ XIV Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia 1924, catalogo, prima edizione, Venezia 1924, p. 29, sala 6, n. 2 *La donna che corre* (bronzo); una fotografia dell’opera è pubblicata a p. 40.

⁹⁸ A. Lancellotti, *La XIV Biennale di Venezia. Scultura ed arte decorativa*, in “Corriere d’Italia”, 14 agosto 1924.

⁹⁹ F. Saporì, *La XIV Esposizione d’arte internazionale a Venezia*, in “La Nuova Antologia”, 1 ottobre 1924.

¹⁰⁰ U. Nebbia, *La XIV esposizione internazionale d’arte della città di Venezia*, Bergamo 1924, p. 65.

¹⁰¹ idem, p. 66.

¹⁰² Nel 1929 Cataldi, tolto ogni residuo di arcaismo, rideclina la *Donna che corre* secondo un vocabolario più novecentista, realizzando una donna nuda prosperosa, *La Corsa* (fig. II.43), collocata all’ingresso del salone dell’automobile a Roma (cfr G. Biadene, *Il salone dell’automobile a Roma*, in “L’Illustrazione Italiana”, I, 1929, pp 197-203; la fotografia è a p. 197).

¹⁰³ U. Nebbia, *La XIV Biennale veneziana*, in “Il Resto del Carlino”, 1 luglio 1924.

Nebbia definisce una “falsariga”, che non deve tuttavia limitarsi all’aspetto archeologico ma maturare in vista di espressioni più moderne.¹⁰⁴

Cataldi raggiunge il culmine delle sue investigazioni arcaiche alla Terza biennale romana, nel 1925, quando presenta *Ecate* (fig. II.44), “figura veramente fidiaca” secondo Arturo Lancellotti che ne pubblica la fotografia nella sua importante rassegna dell’esposizione.¹⁰⁵ L’opera, confermando nuovamente lo sguardo verso la Francia, trova questa volta una precisa fonte iconografica in *L’Offrande* (fig. II.45), realizzata da Bourdelle nel lontano 1905. Riprodotto nel 1908 su “*Zeitschrift für Bildende Kunst*” a rappresentanza della scultura decorativa dell’artista francese, il bronzo era stato inviato alla Secessione romana del 1912 col titolo *La donna alla coppa*, ed esposto contemporaneamente alle sculture di Cataldi. Da quel momento, tuttavia, figura solo alla retrospettiva organizzata a Parigi nel 1931, in seguito alla scomparsa dell’artista e non risulta esser stato più riprodotto sulla stampa. Sembrerebbe dunque un ricordo della giovinezza, ben impresso nella memoria visiva dello scultore.

Ecate, come la donna di Bourdelle, solleva le braccia al cielo, piegando una gamba che esce dal pannello scandito da rigide pieghe. La schematizzazione lineare e la posa artificiosa statica si accompagnano in Cataldi a volumi semplificati e torniti dell’anatomia femminile, pervasi da una grazia più vicina alle opere di Bernard.

Alla biennale di Roma nel 1925 l’attenzione di Lancellotti si posa su un gruppo di aggraziate danzatrici dal sapore arcaico, intitolato *Ritmi della vita* (fig. II.46),¹⁰⁶ modellato da Italo Griselli.¹⁰⁷ L’opera, descritta qualche anno dopo da Raffaele Calzini come un “casto” gruppo, dove “tre donne svolgono, l’una di poco variando rispetto all’altra, un arioso gesto delle braccia levate”,¹⁰⁸ presenta suggestioni riferibili alle raffigurazioni della danza di Bernard.

Griselli a questa data è un artista che vanta una cultura figurativa estesa a gran parte dell’Europa: di formazione fiorentina, in seguito alla vittoria del concorso internazionale per il monumento allo zar Alessandro II era rimasto a Pietroburgo dal 1913 al 1921, trattenuto dallo

¹⁰⁴ Cfr U. Nebbia 1924, op. cit., p. 66.

¹⁰⁵ A. Lancellotti, *La Terza Biennale Romana*, Roma, s.d. ma 1926, p. 97.

¹⁰⁶ A. Lancellotti 1926, op. cit.; una fotografia dell’opera è a p. 215.

¹⁰⁷ Su Italo Griselli (1880-1958) lo studio più approfondito rimane quello di G. Uzzani, *Italo Griselli (1880 - 1958) e alcuni aspetti dell’arte italiana tra le due guerre*, Pisa 1984; della stessa autrice si veda anche G. Uzzani, *Appunti intorno alla scultura di Italo Griselli*, in “*Artista*”, 1997(1998), pp. 54-69. In merito al recupero dell’arte etrusca in Griselli fondamentale è M. Pratesi, *Italo Griselli e la suggestione dell’arte etrusca*, in “*Antichità viva*”, a. 23, n. 6, 1984, pp. 25-30. Di recente un importante contributo ricostruisce la storia poco conosciuta di Griselli nel periodo fra il 1911 e il 1923 e in particolare sul futurismo sviluppato in Russia (P. Brucciani, *Griselli nelle avanguardie*, Firenze 2010).

¹⁰⁸ R. Franchi, *Italo Griselli in Mostra individuale del pittore Ubaldo Oppi, dello scultore Italo Griselli e mostra postuma del pittore Emilio Malerba*, Milano 1927, pp. 25-37. La presentazione dello scultore in catalogo, in assoluto la prima scritta sull’artista dal rientro in Italia, corredata anche da dati biografici, è sfuggita fino a ora alla storiografia. L’opera *Ritmi della vita* non rientra fra quelle considerate da Giovanna Uzzani.

scoppio della guerra e poi dalla rivoluzione, dedicandosi a opere futuriste. Rientrato in Toscana, viaggia ancora per due anni tra la Francia e la Germania, sostando a lungo a Berlino. Una serie di raffinati acquarelli conservati nel Fondo Griselli del Museo Nazionale di Palazzo Reale di Pisa documenta le sue curiosità artistiche di questo periodo, che dimostrano un interesse rivolto a ricerche pittoriche di purezza formale e astratta semplicità.¹⁰⁹

Nella Firenze di Ojetti, dopo più di un decennio di assenza, l'artista trova una realtà culturale rinnovata alla quale deve inevitabilmente adeguarsi. Abbracciando le idee dell'influente critico basate sul recupero della tradizione, realizza nel 1924 il *Monumento ai caduti di Montescudaio*, suo paese natale, attingendo soluzioni stilistiche e iconografiche dal Rinascimento fiorentino. Griselli modella un giovane Perseo, a grandezza naturale, colto in atteggiamento assorto, che avanza tenendo in mano la testa di Medusa: solo l'elmetto lo identifica con un fante della prima guerra mondiale. Molto vicina al Perseo celliniano e al *David* bronzeo di Donatello, l'opera appare come la dichiarazione del superamento degli stili tentati fino a quel momento in nome di un rinnovato classicismo che intorno al 1926 lo porterà ad aderire al Novecento toscano.

L'avvicinamento a Bernard, le cui opere Griselli potrebbe aver visto anche di persona a Parigi, si colloca tuttavia in relazione a Ojetti e alla sua rivista "Dedalo", che nel marzo del 1924 pubblica l'importante articolo di Paul Fierens dedicato all'artista francese. Primo fra gli scultori francesi a ricevere tali attenzioni, Bernard viene proposto a modello di un classicismo di gusto moderno, quale possibile fonte di ispirazione per gli artisti impegnati nell'arte figurativa di tipo decorativo. E' verosimile che Griselli, interessato a inviare un'opera alla biennale di Roma, si sia soffermato attentamente sulle pagine della rivista, prima di realizzare il *Ritmo della vita*, recuperando le caratteristiche salienti del francese e lasciandosi coinvolgere dalle intriganti descrizioni di Fierens. Il critico presenta infatti le figure di Bernard come "accessibili dee, creature figlie del sogno e della realtà", che "non oseremo avvicinarle con pensieri volgari, ma neanche le considereremo come lontane divinità. [...] Pudiche, semplici, sicure dei loro movimenti e delle loro pose, queste fanciulle non tremano della loro nudità, non ne provano né fierezza né vergogna. I loro piedi premono dolcemente la terra, e quando esse danzano vi ricadono senza pesantezza".¹¹⁰

E' tuttavia possibile che Griselli conoscesse la versione in francese dell'articolo di Fierens, illustrato con immagini diverse tra cui un disegno di tre *Danseuses* (fig. II.47), ben rappresentative dell'arcaismo, della grazia vitale e del ritmo delle composizioni di Bernard.¹¹¹ Nello stesso articolo l'immagine del bassorilievo con una madre seminuda alle prese con il proprio bambino, scolpita direttamente nel marmo, già fonte ispiratrice per alcuni lavori di Maraini, come *Il bacio*, deve avergli forse suggerito il bronzo della *Mamma* (fig. II.48), inviato alla Biennale di Venezia nel

¹⁰⁹ Cfr G. Uzzani 1984, op. cit..

¹¹⁰ P. Fierens 1924, op. cit., p. 652.

¹¹¹ P. Fierens 1923, op. cit., p. 119.

1926.¹¹² Nella staticità contemplativa della rappresentazione si riscontrano la squisita raffinatezza del francese e al tempo stesso il vocabolario arcaico: si notino la casta sensualità della madre, delicatissima nei lineamenti e nello sguardo sereno, l'espressione rilassata e elegantemente stilizzata del bambino, assieme alle gambe pesanti, tornite e dai piedi piatti grandi.

Le assonanze con alcune opere di Andreotti, vedi una precedente Madonna già segnalata da Giovanna Uzzani, mostra il comune interesse dei due scultori, legati da amicizia e reciproca stima, per le cifre di Bernard; se da una parte Ogetti rimane il complice sostenitore prediletto, l'esperienza diretta di Andreotti nella Parigi ante guerra che vide l'ascesa del francese, rappresenta un tramite non trascurabile.

La vicinanza fra i due artisti in questo periodo viene riconosciuta da Maraini che tuttavia commentando la Biennale nel 1926 la identifica in "quel formicolare di pastelli sul vivo delle superfici, quelle grezze tracce della stecca nell'inserzione dei piani, [...] residui d'una pittoricità non più corrispondente né necessaria, né spiegabile logicamente, con le premesse di sintesi e nudità architettonica".¹¹³ Questo aspetto delle opere griselliane, che a Venezia si riscontra soprattutto nell'*Adamo ed Eva* (fig. II.49),¹¹⁴ esposti accanto alla *Madre* stilisticamente molto diversa (e a una *Nuda* non meglio identificata), deve esser ricondotto non all'arcaismo di Bernard, le cui superfici uniformi sono lisce come le colonne a cui spesso i suoi volumi aspirano, bensì alla tecnica caratteristica ma ormai superata di Bourdelle.

Quasi a voler eludere ogni allusione, e nel principale intento di sottolineare il carattere indipendente dell'artista, un anno dopo, Raffaello Franchi, mentore e critico del gruppo di Novecento Toscano, in occasione di una mostra individuale che lo scultore tenne alla Galleria Pesaro di Milano nel 1927, dichiara che "Griselli appare immune da quella scuola bourdelliana donde son derivati, consapevoli o no, quasi tutti i nostri migliori scultori moderni".¹¹⁵

Filtrato o meno da Andreotti, è evidente che Bourdelle ha costituito per Griselli un riferimento stilistico per il più marcato arcaismo che, in sintonia con i tempi, avrebbe presto abbandonato. Bernard, mosso da una forte componente spirituale, con la sua raffigurazione morbida, larga, naturale della figura umana, ricondotta tuttavia all'ordine compositivo, ha invece avviato Griselli, come altri artisti suoi contemporanei, verso un equilibrio fra amore per la realtà e amore per la sintesi ideale della forma, fra ragione e sentimento; un equilibrio classico, secondo le qualità che avevano fatto la grandezza dell'antico, e che Ogetti poneva alla base della storia dell'arte italiana identificata con la tradizione.

¹¹² *Mostra Biennale Venezia 1926*, catalogo, Venezia, 1926, p. 126, sala 33, n. 25 *Mamma* (bronzo).

¹¹³ A. Maraini 1926, op. cit..

¹¹⁴ *Mostra Biennale Venezia 1926*, op. cit, sala 22, p. 89, n. 35 *Adamo ed Eva* (bronzo). Un'immagine dell'opera è stata pubblicata da U. Nebbia 1926, op. cit., p. 168.

¹¹⁵ R. Franchi 1927, op. cit., p. 36.

III. Maillol e l'Italia

Aristide Maillol,¹ nato nel 1861 (come Bourdelle) a Banyuls-sur-Mer, un piccolo porto francese del Mediterraneo vicino al confine spagnolo, si stabilisce a Parigi nel 1882, mantenendo i contatti con il suo paese dove trascorre i mesi invernali.² I suoi interessi iniziali sono rivolti alla pittura; verso il 1890 diviene amico di Bourdelle e intorno al 1895 inizia a scolpire il legno e poi a modellare la terracotta. Nel 1902 tiene la prima mostra personale alla galleria del mercante Ambroise Vollard presentando una varietà eterogenea di opere tra tappeti, manufatti in cuoio dorato, rilievi, statue di piccolo formato in gesso, legno o bronzo; solo nel 1903 al Salon de la Société nationale des beaux arts, Maillol figura per la prima volta come scultore e non più come artista delle arti decorative. Nel 1904 inizia a esporre al Salon d'Automne, fondato l'anno precedente, e negli anni seguenti vi invierà le sue opere maggiori: nel 1905 una grande *Femme* in seguito conosciuta come *Méditerranée*; nel 1907 il rilievo *Désir*; nel 1909 *Le Cycliste* e *La Nuit*; nel 1910 *Pomone*.

Al 1905 risalgono i più importanti articoli dedicati a Maillol e alla sua opera ritenuta innovativa che determineranno la fortuna dell'artista.

Octave Mirbeau scrive un lungo articolo uscito nell'aprile del 1905 su "La Revue",³ diffusa anche in Italia ma priva di immagini. Il critico riconosce in Maillol "un maître incomparable de la sculpture moderne" e cerca di dimostrare come nessuno meglio di lui sia in grado di esprimere "la majesté de la matière et la splendeur de la forme", recuperando la forma umana equilibrata e armoniosa dai "splendeurs primitives de la nature" ripetuti all'infinito; l'ideale di Maillol è visto in un unico tipo di donna

¹ Su Maillol (1861-1944) lo studio più aggiornato a cui si fa riferimento è U. Berger-J. Zutter, *Aristide Maillol*, Parigi 1996. Presso la fondazione Dina Vierny-Musée Maillol di Parigi è conservata una parte molto importante della documentazione archivistica relativa all'artista; il materiale, non usufruibile al pubblico, è in stato di riordino e inventariazione; attualmente non sono stati rinvenuti documenti che riguardano i rapporti di Maillol con l'Italia, corrispondenza ed esposizioni comprese.

² La vita di Maillol è ricostruita da U. Berger, *Maillol. Sa vie, son oeuvre* in U. Berger-J. Zutter 1996, op. cit., pp. 9-16.

³ O. Mirbeau, *Aristide Maillol*, in "La Revue des revues", 1 aprile 1905, pp. 421-344.

presa dal popolo, considerato in senso nazionalistico il museo dove si conserva ancora la purezza della forma etnica.

La *Femme* in gesso di Maillol esposta nel 1905 al Salon d'Automne, risulta singolare per la sua assenza di soggetto presso un pubblico abituato alle allegorie e ai temi simbolisti e letterari. André Gide ne percepisce la novità e sulla "Gazette des Beaux Arts",⁴ dove viene riprodotta una fotografia dell'opera, si sofferma a lungo a elogiarla. Il resoconto della passeggiata dello scrittore attraverso le sale dell'esposizione diventa il pretesto per visualizzare un cambiamento sostanziale nella scultura moderna, e, più latamente, nei destini dell'arte moderna; Gide scrive di lasciare la sala del pianoterra dedicata alle opere di Rodin "palpitanti, inquiete, piene di significato e di patetico clamore", e di giungere al primo piano dove, in contrasto con le visioni tumultuose precedenti, in una sala non molto grande, al centro è collocata la grande donna seduta che riposa di Maillol. Definita opera silenziosa che non significa nulla, Gide, alludendo alla classicità greca, riferisce che bisogna risalire molto indietro nel tempo per ritrovare un così completo disinteresse dell'artista verso un soggetto che non sia la semplice manifestazione della bellezza. Segue poi quella che è considerata la migliore definizione dell'arte di Maillol:⁵ lo scrittore oppone in modo emblematico a Beethoven, Michelangelo e Rodin, "haletants dans l'effort d'asservir une forme rebelle", gli artisti "silencieux", tranquilli, Bach, Fidia, Raffaello... e Maillol, che "ne veulent rien précisément traduire et ne cherchent point à leur oeuvre d'autre nécessité que sa beauté"; la loro opera, rispetto ai primi, risulta più impenetrabile, più solida, di maggior peso.⁶

Contemporaneamente a Gide, su "L'Occident" Maurice Denis, legato allo scultore da una profonda e duratura amicizia, pubblica il suo primo fondamentale contributo all'opera di Maillol qualificandola, con una fortunata intuizione, "un art de synthèse".⁷ Una traduzione in tedesco dello scritto viene pubblicata in due parti sull'autorevole

⁴ A. Gide, *Promenade au Salon d'Automne*, in "Gazette des Beaux-Arts", dicembre 1905, pp. 475-485; in seguito in A. Gide, *Oeuvres complètes*, Parigi, 1933, tomo 4, pp. 421-431.

⁵ Cfr A. Le Normand-Romain, Maillol et Rodin, in U. Berger-J. Zutter 1996, op. cit., pp. 119-125.

⁶ A. Gide 1905, op. cit., p. 478.

⁷ M. Denis, *Aristide Maillol*, in "L'Occident", novembre 1905, pp. 241-249. "L'Occident" è una rivista di impianto restauratore fondata da Andrien Mithouard.

rivista berlinese “Kunst und Künstler” nel 1906.⁸ Nel gennaio del 1909 Denis in forma più divulgativa presenta poi lo scultore sulle pagine di “L’Art et les artistes”,⁹ rimandando il lettore al suo precedente saggio e a quello di Mirbeau. Denis riconosce a Maillol di esser stato il primo a compiere un’opera scultorea conforme alle ambizioni di una rinascita classica e lo indica come l’autentico manifesto di un’arte, caratterizzata dalla forma piena, che continua la pura tradizione della statuaria greca. Il critico insiste molto sul vero classicismo dell’artista: da un lato, come i Greci e i grandi classici, è capace di sintetizzare ovvero semplificare la natura complessa riconducendo gli elementi a un’idea di bellezza intellegibile e architettonica del corpo umano che contempla tuttavia la vita e l’emozione della realtà; dall’altro lato, l’artista è classico anche per il rispetto che ha del suo mestiere: rifugge il lavoro frettoloso, rifinisce pazientemente le opere, dona l’esempio di una volontà che si regge sull’ordine, prendendo le distanze da un atteggiamento dell’epoca ritenuto irrazionale e basato sul non finito.

Negli anni Venti i saggi di Mirbeau et Denis, completati e riccamente illustrati, sono riediti sotto forma di libri rispettivamente nel 1921 e nel 1925.¹⁰ In questo periodo si registra una notevole concentrazione di articoli sulla stampa francese dedicati a Maillol: fra i maggiori si ricordano quello di Marc Lafargue su “L’Amour de l’Art” nel 1920; nel 1923 sulla stessa rivista l’articolo di Waldemar George che scrive anche nel 1924 su “Les Arts”; e ancora nel 1924, l’articolo di Robert Rey pubblicato da “Art et décoration”; di particolare rilevanza nel 1925 la rivista “L’Art d’aujourd’hui” consacra all’artista un numero speciale a cura di Christian Zervos, riportando in coda numerosi omaggi letterari di critici e storici di tutta Europa.¹¹ Inoltre, negli stessi anni, a favorire maggiormente la diffusione e la conoscenza dello scultore, Marc Lafargue (1925),

⁸ M. Denis, *Aristide Maillol*, in “Kunst und Künstler”, luglio 1906, pp. 469-477 e agosto 1906, pp. 519-523.

⁹ M. Denis, *Aristide Maillol*, in “L’Art et les artistes”, 1909, pp. 156-160.

¹⁰ O. Mirbeau, *Aristide Maillol*, Parigi, 1921 e M. Denis, *Aristide Maillol*, Parigi 1925.

¹¹ Si vedano dunque: M. Lafargue, *Aristide Maillol*, in “L’Amour de l’Art”, 1920, pp. 186-191; W. George, *Les terres-cuites de Maillol*, in “L’Amour de l’Art”, 1923, pp. 695-700; W. George, *Aristide Maillol*, in “Les Arts”, febbraio 1924, pp. 84-109; R. Rey, *Maillol*, in “Art et décoration”, n.2, 1924, pp. 129-136; C. Zervos, *Aristide Maillol*, in “L’Art d’Aujourd’hui”, 1925, pp. 33-48.

Alfred Kuhn (1925), Pierre Camo (1926) e nuovamente Waldemar George (1927) pubblicano libri su Maillol.¹²

L'artista, molto più che Bernard e Bourdelle, viene celebrato dagli storici dell'arte del periodo come lo scultore che incarna l'ideale di classicismo francese.¹³ La connotazione politica di carattere nazionalistico dell'opera, che viene identificata con i valori del ritorno all'ordine, si afferma soprattutto con George. Il critico nel 1925 presenta Maillol come l'unione della bellezza antica mediterranea e dello spirito francese: "ce latin qui affirme son attachement à la latinité reste dans la ligne d'une tradition française";¹⁴ due anni più tardi, insistendo sul carattere nazionale dell'artista, aggiunge: "est un sculpteur français, il n'y a aucune trace de italianisme dans son oeuvre".¹⁵ Nel 1938, Jean Girou, per valorizzare un'idea esclusivamente francese dell'arte classica, eliminerà anche il riferimento al modello greco-romano presente in Maillol.¹⁶

Scomparsi Bourdelle nel 1929 e Bernard nel 1931 (ma aveva smesso di lavorare già nel 1925), Maillol negli anni Trenta sarebbe stato considerato lo scultore vivente più importante della Francia.

La sua fortuna iniziale deve molto ai critici e ai collezionisti tedeschi che sostennero economicamente la sua opera e contribuirono a farla conoscere e a valorizzarla in ambito internazionale.¹⁷

Nel 1904 Julius Meier-Graefe, quando Maillol non aveva ancora raggiunto la celebrità in Francia (al Salon d'Automne nello stesso anno aveva ottenuto rifiuti e rimproveri), dedica all'artista un'attenzione eccezionale; nell'opera al tempo più

¹² M. Lafargue, *Aristide Maillol. Sculpteur et lithographe*, Parigi 1925; A. Kuhn, *Aristide Maillol*, Lipsia, 1925; P. Camo, *Aristide Maillol*, Parigi, 1926; W. George, *Maillol, Album d'Art Druet II*, Parigi, 1927.

¹³ La fortuna di Maillol nella scultura francese fra le due guerre è stata studiata da P. L. Rinuy, *Maillol dans la sculpture française de l'entre-deux-guerres*, in U. Berger-J. Zutter 1996, op. cit., pp. 167-173.

¹⁴ W. George, *Un sculpteur classique français. Maillol*, in "L'Art vivant", n. 3, 1 febbraio 1925, pp. 1-2.

¹⁵ W. George 1925, op. cit., p. 4. La citazione è tratta da P. L. Rinuy 1996, op. cit., p. 170.

¹⁶ Cfr J. Girou, *Sculpteurs du midi: Bourdelle, Maillol, Despiau, Darde, Malacan, Costa, Parayre, Iche*, Parigi, 1938, p. 71.

¹⁷ La carriera internazionale di Maillol e il ruolo dei collezionisti e dei mecenati stranieri è ricostruito da U. Berger, *La carrière internationale de Maillol* in U. Berger-J. Zutter 1996, op. cit., pp. 151-165.

importante consacrata all'arte contemporanea, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (tre volumi sulla storia e l'evoluzione dell'arte moderna), trattando dell'arte moderna in Francia, scrive un intero capitolo su Maillol.¹⁸ La sua pubblicazione, tradotta in inglese nel 1908, è più volte riedita in Germania negli anni Venti. Meier-Graefe, che a Parigi dal 1895 aveva scoperto le opere di Maillol esposte allora nella sezione "arti decorative" dei Salons, lo indica assieme a Bourdelle, Brancusi e Modigliani come l'artista della reazione a Rodin. E' lui a definirlo per primo lo scultore delle rotondità, e ai suoi scritti si deve l'immagine che associa le origini meridionali dell'artista alla Grecia antica.¹⁹

Fra i principali sostenitori di Maillol è il conte Harry Kessler: prima ancora di venire in contatto con l'artista, seguendo le segnalazioni di Rodin, di Meier-Graefe forse, ma soprattutto di Maurice Denis, già nel 1903 aveva acquistato alcune opere del francese presso la galleria Vollard. A Kessler va il merito di aver commissionato le maggiori opere di Maillol, a partire dalla *Méditerranée*; di aver introdotto nuovi visitatori nell'atelier dello scultore, sicuramente tedeschi ma anche di altre nazionalità, fra i quali Gabriele D'Annunzio;²⁰ e di aver incoraggiato l'acquisto delle opere di Maillol fra amici e conoscitori, avendo in comune lo stesso decoratore di appartamenti, Henry van de Velde.

Fra il 1905 e il 1913, molti musei privati e pubblici in Germania comprano opere dell'artista francese.²¹ Nell'inverno del 1905-1906, la galleria Cassirer propone al pubblico berlinese sette bronzi, molto probabilmente messi a disposizione da Vollard. Nel 1906 Kessler riesce poi a convincere Maillol, pagando lui le spese, a partecipare con sei opere alla Secessione di Berlino che, in contemporanea all'uscita dell'articolo già citato di Denis su "Kunst und Künstler", rappresenta un momento fondamentale per la diffusione delle opere e dell'arte di Maillol.

¹⁸ J. Meier-Graefe, *Maillol in Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stoccarda, 1904, t. 3, pp. 395-400.

¹⁹ Cfr U. Berger 1996, op. cit., p. 151.

²⁰ idemque.

²¹ Fra il 1903 e il 1904 Karl Ernst Osthaus acquista alcune statue di piccolo formato per la sua collezione destinata al Museum Folkwang, allora a Hagen; Hugo von Tschudi, tra il 1905 e il 1906 per la Nationalgalerie di Berlino sei bronzi; nel 1906 la Kunsthalle di Brema riceve un primo bronzo e altri due nel 1910 e la Städtische Galerie di Francoforte acquista un bronzo; tra il 1912 e il 1913 la Kunsthalle di Mannheim ne compra due (cfr. U. Berger 1996, op. cit.).

La carriera espositiva dello scultore conosce poi momenti rilevanti nel 1907, quando all'esposizione internazionale d'arte di Mannheim un'accoglienza particolare viene dedicata ai modelli in gesso della *Méditerranée* e della *Baigneuse aux bras levés*; e soprattutto nel 1913 al Kunstkring di Rotterdam, dove viene organizzata la prima esposizione personale di Maillol all'estero con la presentazione di otto sculture formato grande, di modelli in gesso, i due bronzi *Pomone* e *Flora*, cinque disegni e più di sessanta fotografie che Eugène Druet aveva realizzato delle opere di Maillol.²² Infine, risulta indicativo che la più grande mostra consacrata all'opera scultorea, artista vivente, è organizzata ancora all'estero, a Basilea nel 1933, dove vengono esposte opere mai uscite prima dal suo studio.

In Italia l'attenzione della critica nei confronti di Maillol si riscontra senza enfasi e con un certo ritardo. Nel 1911, in occasione del cinquantenario della proclamazione del Regno d'Italia, il governo organizza una cruciale esposizione internazionale, decidendo di separare i prodotti dell'industria da quelli considerati opere d'arte e di destinarli alle sedi distinte rispettivamente di Torino e di Roma. Causa un'interpretazione erronea, contrastata dagli artisti francesi che tuttavia non riescono a modificare il regolamento ufficiale, gli artisti decoratori vengono classificati come industriali e le loro opere sono destinate a Torino.²³ Fra questi è Maillol, che nel padiglione francese dedicato all'arte decorativa, all'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro di Torino, riceve tuttavia un posto d'onore.

Un articolo sul quotidiano "Excelsior" di Parigi illustra con due fotografie scattate da Luca Comerio l'esterno e l'interno dell'edificio; progettato dall'architetto Charles Plumet come una sorta di "cabinet d'amateur", offre al pubblico la produzione più rappresentativa di quello che viene definito il "jeune et vaillant modern-style"

²² E' interessante notare che Druet, il fotografo delle opere di Rodin e di Bourdelle, sembra avere in questo periodo il monopolio anche delle immagini relative alle opere di Maillol. Una nota nell'articolo di Denis del 1909 specifica la proprietà Druet delle fotografie riprodotte in quell'occasione come anche nei suoi articoli precedenti. Un importante lavoro di spoglio delle lastre di vetro presenti nella collezione Druet-Vizzanova, condotto dalla documentazione della scultura del Museo d'Orsay, permette di supporre quali immagini delle opere di Maillol fossero in commercio e disponibili alla pubblicazione.

²³ Cfr R. Koechlin 1911, op. cit., p. 1.

francese.²⁴ Al centro della struttura ottagonale, sui cui lati sono disposte delle piccole logge che raccolgono i lavori degli artisti, è visibile il *Coureur* di Maillol, meglio noto come *Le Cycliste*; attorno a lui, sopra a degli sgabelli la *Maternité* e la *Pastoure en prière* di Bourdelle, la *Grande Soeur (Frère et soeur)* di Rodin, la *Valse* di Camille Claudel e la *Fuite des Heures* di Alexandre Charpentier. Nel rapporto sull'esposizione, l'organizzatore Raymond Koechlin, pubblicando le medesime immagini, rivela che avrebbe preferito che il centro della sala fosse occupato da Rodin, definito "le prince des sculpteurs" o da Bartholomé, considerato l'autore delle più belle decorazioni in pietra del tempo; ma entrambi (preferendo esporre a Roma) avevano aderito solo con delle sculture di dimensioni limitate.²⁵ Maillol viene presentato da Koecklin come un artista che non gode presso il pubblico francese della gloria che meriterebbe. Il suo *Coureur* è definito l'opera di un classico generalmente affezionato alle forme ampie "d'une manière d'idéalisme étrangement puissant" e, in questo caso, "exact interprète de la nature".²⁶ Si tratta effettivamente, come era solito definirlo Maillol, di un ritratto d'atleta e non di una statua ideale; realizzato su commissione di Kessler nel 1907, e grazie a lui destinato, nello stesso anno dell'esposizione torinese, al Museo del Luxembourg,²⁷ sarebbe tuttavia divenuto la prima scultura dell'artista a entrare a far parte di una collezione pubblica in Francia. Se in generale il padiglione francese a Torino non riceve la dovuta attenzione sulla stampa italiana (anche il catalogo non risulta esser mai stato stampato), va tuttavia riconosciuto che l'opera inviata da Maillol, non è rappresentativa del suo più stile innovativo.²⁸

Vittorio Pica è fra i primi, in Italia, a fare il nome di Maillol: commentando la sezione delle opere d'arte presente all'esposizione mondiale di Roma, e forse ignorando quella decorativa contemporanea a Torino, scrive che l'assenza dello scultore,

²⁴ Anonimo, *Le Pavillon de l'Art décoratif français à l'Exposition de Turin*, in "Excelsior", 11 settembre 1911.

²⁵ Cfr R. Koechlin 1911, op. cit., p. 50.

²⁶ Idem, p. 51.

²⁷ Idemque.

²⁸ La vicinanza stilista nella prima produzione di Maillol con l'opera di Rodin e il rapporto fra i due artisti sono stati studiati da A. Le Normand-Romain 1996, op. cit., pp. 119-125.

posponendo il suo nome a quello di Bourdelle, “non può non rincrescere ad ogni intelligente conoscitore e sincero estimatore dell’arte francese contemporanea”.²⁹

Anche Ogetti, come più volte sottolineato, fervido sostenitore delle idee neotradizionaliste e sintetiste di Denis e sicuramente aggiornato sugli scritti entusiastici di quest’ultimo su Maillol, nel 1912, in occasione della Biennale veneziana, ragionando sulla storia della scultura, afferma che “da Rodin e dalla sua passione per la grandiosità e il “terribile” di Michelangelo si venne alle sculture più quadre e più sintetiche di Bourdelle e Maillol”.³⁰ A entrambi, da lui avvicinati anche per aver in comune lo studio della scultura greca arcaica, attribuisce un ruolo fondamentale; tuttavia nel 1913, recensendo la Secessione romana, in un ulteriore elogio agli scultori francesi, a cui riconosce di aver ristabilito l’obbedienza della scultura all’architettura, pone Maillol e Bernard solo al secondo posto dopo Rodin e Bourdelle.³¹ E’ evidente che Ogetti nel 1913, già impegnato a organizzare la mostra personale di Bourdelle, è interessato a dare massimo rilievo alla sua opera, ancora da valorizzare nel contesto internazionale e completamente svincolata da ogni legame con l’ambiente tedesco e con la Secessione di Berlino.

Nell’ambiente internazionale romano di Villa Strohl-Fern, sulla scia del successo di Mestrovic e in un contesto strettamente legato al movimento della Secessione e alla cultura tedesca, gli scultori iniziano a misurarsi specialmente nelle arti decorative e nel nudo femminile con la ricerca di forme sintetiche e architettoniche collegabili all’artista francese ma non riscontrate dalla critica del tempo. Sono Carlo Carrà e Margherita Sarfatti, che considera Maillol una bandiera del rinnovamento classicista delle arti in Italia, i primi ad avvicinare in modo esplicito il nome dell’artista francese alle opere di Arturo Martini esposte nel 1920.

Nello stesso anno, alla Biennale veneziana, Maillol espone il *Progetto per il monumento a Cézanne*.³² Francesco Saporì sembrerebbe l’unico ad accorgersi dell’evento che non riceve un rilievo adeguato. Il critico scrive su “Emporium” che la

²⁹ V. Pica, *L’arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo 1912, p. 90.

³⁰ U. Ogetti 1912, op. cit., p. 13.

³¹ Cfr U. Ogetti 1913, op. cit..

³² *XII Esposizione internazionale d’arte della città di Venezia 1920* 1920, op. cit., p. 126, n. 81 *Progetto per il monumento a Cézanne* – bronzo.

scultura nel padiglione della Francia è assente ritenendo polemicamente che il bronzo di Maillol, definito bozzetto, non abbia altro che “un valore episodico e commemorativo”, legato alla importante retrospettiva su Cézanne; pubblica l’immagine dell’opera e la descrive come “una donna ignuda e adagiata, in attitudine semplice, naturale, che è simbolo riassuntivo delle opere del maestro”.³³

Nel 1924 Maillol figura alla Biennale con due sanguigne raffiguranti nudi femminili, non identificate.³⁴ La sua completa assenza all’edizione veneziana successiva, come del resto anche quella di Bourdelle, viene denunciata da Antonio Maraini che identifica Maillol con il classicismo mentre l’altro con il goticismo, definendoli insieme “i due sommi caposcuola”.³⁵

Il Museo del Luxembourg invia a Venezia nel 1928 il *Corridore ciclista*,³⁶ di cui Ugo Nebbia sottolinea in modo semplicistico “l’agile realismo”,³⁷ mentre più banalmente ancora Raffaele Calzini su “Emporium”, la rivista italiana che negli anni Venti continua ad avere larga distribuzione e un ruolo fondamentale nella diffusione delle arti, lo recensisce “ottimo”, senza aggiungere altro commento.³⁸ Calzini mette poi in evidenza “la mostra originale di scultura” costituita dai disegni di scultori francesi che, a suo parere, rivelano il segreto della loro visione plastica e della loro scultura. Fra gli altri sono presenti i disegni di Carpeaux e di Rude (entrambi provenienti dal Museo del Louvre), sette studi di Rodin (appartenenti al Museo Rodin), quattro acquarelli di Bernard, e otto studi di nudo di Maillol.³⁹ Calzini ritiene che niente sia più istruttivo e interessante di vedere l’interpretazione dei volumi nei “semplici disegni a matita o acquerellati”; ma la sua attenzione si pone su quelli di Rodin, “tipico e famoso”, e si

³³ F. Saponi, *La XII Mostra d’Arte a Venezia. II. La scultura straniera*, in “Emporium”, vol. LII, n. 307-308, luglio-agosto 1920, pp. 3-14; la citazione è di p. 4, la fotografia è riprodotta a p. 6. Non si conoscono le dimensioni dell’opera esposta.

³⁴ *XIV Esposizione internazionale d’arte della città di Venezia 1924*, 1924a, p. 189, n. 215a *Nudo di donna - sanguigna* e n. 216b *Nudo giacente - sanguigna*.

³⁵ A. Maraini 18 luglio 1926, op. cit..

³⁶ *XVI Esposizione internazionale d’arte della città di Venezia 1928* 1928, op. cit., p. 208, n. 173 *Corridore ciclista - bronzo*.

³⁷ U. Nebbia 1928, op. cit., p. 91.

³⁸ R. Calzini 1928, p. 23.

³⁹ *XVI Esposizione internazionale d’arte della città di Venezia 1928*, catalogo, seconda edizione, Venezia 1928, p. 210, Maillol Aristide, n. 213a-g *Otto studi di nudo - disegni*. Le opere non sono identificate.

compiace di terminare la rassegna dell'arte europea contemporanea nel suo nome, definendo la sua opera ancora esemplare "perché pur appoggiandosi alla tradizione suprema di Fidia e di Michelangelo se ne sa liberare. Massima utile per gli artisti di tutti i paesi e per l'arte di tutti i tempi".⁴⁰

Su un piano completamente diverso si pone Carrà che, su "L'Ambrosiano" nel settembre del 1928, colloca nuovamente Maillol "per importanza e nome europeo" dopo Bourdelle, ritenendo tuttavia che sia stimato più di quest'ultimo "un tipico rappresentante dell'arte plastica francese".⁴¹ Carrà si scaglia aspramente contro coloro che si rivolgono all'arte di Maillol come a un esempio di classicismo. Pur considerando la produzione dell'artista francese "meno intellettualistica e meno decadente di quella di Bourdelle", si interroga sulla novità da lui apportata alla scultura dopo Rodin, richiamando l'attenzione su quella che venne definita la "gaucherie de Maillol" (il periodo primitivista), che a suo avviso persiste ed è chiamata ancora negli anni Venti, "cette bienheureuse naïveté".⁴² Carrà ritiene che per l'arte del francese non si possa parlare di "bellezza di linee, di perfezione geometrica dei volumi, di sintesi perfetta, di plenitudine della forma, di grande classicità"; questi termini sottintendono un superamento effettivo del "concetto del caratteristico-gotico a cui ogni idea di gaucheries può legittimamente appartenere".⁴³ Per il critico realizzare la "grande classicità" significa "toccare la grazia suprema", mentre nello scultore riscontra una grazia più comunemente sensibile, e la bellezza e l'armonia sue gli appaiono relative.

Un possibile riferimento al polemico articolo di Carrà è visto in quello uscito solo un mese prima sulla rivista "Dedalo" di Ojetti, ampiamente illustrato e da considerarsi fondamentale per la divulgazione del francese in Italia.⁴⁴ L'autore, Jean Alazard, storico dell'Istituto francese di Firenze,⁴⁵ che a distanza di poco avrebbe scritto anche l'articolo su Bourdelle, è uno studioso dell'arte del Rinascimento italiano e della modernità, in cui

⁴⁰ R. Calzini 1928, p. 23.

⁴¹ C. Carrà 1928, op. cit.

⁴² Idem. Le citazioni in francese sono tratte da Denis e precisamente dal settimo capitolo relativo alla *Gaucherie de Maillol*.

⁴³ Idem.

⁴⁴ J. Alazard, *Aristide Maillol*, in "Dedalo", 1927-1928, agosto, pp. 178-198.

⁴⁵ L'Istituto era stato fondato nel 1907 da Julien Luchaire, amico di Ojetti che a sua volta risulta fra i sostenitori dell'iniziativa; sull'argomento e sulla figura di Alazard si veda G. De Lorenzi, *Firenze, la Francia e le arti figurative fra Otto e Novecento*, in "Artista", 2007, pp. 58-73.

ricerca il rispetto per la natura e per la tradizione, secondo gli stessi principi alla base del classicismo desiniano. Nell'articolo presenta l'opera di Maillol facendo riferimento agli scritti di Mirbeau e di Denis, a cui rimanda alle edizioni degli anni Venti; vengono così sottolineate nello scultore francese la predilezione per una composizione equilibrata e tranquilla e la perfezione di un'arte che esprime nella sua ampiezza le forme dell'ideale classico.

Nel 1930 lo scultore invia a Venezia un bronzo intitolato *Torso*,⁴⁶ che nuovamente passa sotto il silenzio della critica e che è documentato solo dalla citazione in catalogo.⁴⁷

Quale fosse dei vari torsi realizzati da Maillol quello esposto alla Biennale, a fronte di un disinteresse così palese della critica, appare quasi irrilevante. Fulcro per Maillol delle ricerche sulla forma, vincolata a leggi estetiche e architettoniche, il torso rappresenta la strada che dal frammento conduce all'oggetto autonomo, isolato dal mondo esterno. Un torso realizzato dall'artista e intitolato *Nu* era stato pubblicato da André Levinson su "L'Amour de l'Art" nel 1924 in un articolo dedicato agli scultori francesi del momento;⁴⁸ la stessa opera aveva poi illustrato in modo emblematico la prima pagina dell'articolo di George nel 1925 sotto il titolo di *Maillol. Un sculpteur classique français*.⁴⁹ E' probabile che rispetto a uno scultore così politicamente connotato, proposto come espressione di una nazione e di cui, tra l'altro, pochissimi lavori erano transitati in Italia, la critica italiana preferisse porre l'attenzione sulla propria espressione di classicismo e ritorno all'ordine, nell'affermazione di un proprio modello di arte patria. Nelle recensioni alle opere degli italiani non mancano comunque le allusioni al lavoro dell'artista francese che si colgono prevalentemente nell'utilizzo di una terminologia descrittiva che lo hanno reso celebre.

A ogni modo, nel 1930, anno in Italia di importanti bilanci e aperture sulla scultura, è evidente che i maggiori critici riconoscono a Maillol un ruolo fondamentale

⁴⁶ *XVII Esposizione biennale internazionale d'arte 1930*, Venezia 1930, op. cit., p. 199, n. 187 *Torso* – bronzo.

⁴⁷ Nessuna notizia e nessun commento sull'opera emerge dallo spoglio della ricchissima documentazione conservata all'ASAC, basata sugli articoli dei quotidiani pubblicati in seguito all'evento.

⁴⁸ A. Levinson, *Sculpteurs de ce temps*, in "L'Amour de l'Art", 1924, pp. 377-391.

⁴⁹ W. George 1925, op. cit., p. 1.

nel rinnovamento dell'arte moderna, che svincolano da considerazioni classicistiche. Lionello Venturi, in un compendio su "L'Arte", può in tal senso affermare: "Difficile immaginare uno scultore d'oggi senza riferirlo a Maillol", e ancora "Il senso del volume quasi scomparso nell'arte di Medardo Rosso e di Rodin, fu restaurato dal Maillol".⁵⁰

Antonio Maraini in *Scultori d'oggi* sottolinea "il valore architettonico" nell'opera del francese "insito nel tondeggiare stesso della membratura umana isolata e spoglia d'ogni pensiero", e soprattutto "la forma soltanto fine a sé stessa".⁵¹

Michele Guerrisi, nei *Discorsi su la scultura*, suggerisce invece un modo diverso di guardare a Maillol, nel quale ravvisa un rappresentante di un rinnovamento nell'arte plastica, che va oltre il classicismo e oltre l'impressionismo. Il critico scrive che negli ultimi anni "si ritorna a guardare la forma con occhio puro da qualunque appiccicatura stilistica e si va cercando nell'aspetto sempre nuovo e sempre vivo della realtà la nuova emozione plastica e la nuova possibilità di una costruzione di stile, che non sia formalismo ma adesione alla vita e al sentimento."⁵² Maillol, in tal senso, è per Guerrisi, l'esempio di uno scultore che "ritorna alla forma chiusa e salda, ma non per sigillare e forzare entro schemi prestabiliti aspetti della vita, ma unicamente perché ispirato dalla plasticità della carne, soda, piena".⁵³

Suggestioni a Parigi prima del 1914: Andreotti e Romanelli.

La capacità di vivere in prima persona le ricerche più aggiornate del linguaggio scultoreo moderno nella Parigi dell'ante guerra da parte di artisti italiani come Andreotti e Romanelli, è stata in parte già discussa scrivendo di Bourdelle e di Bernard. In alcuni casi è difficile distinguere l'origine delle suggestioni perché, soprattutto nei confronti del nudo femminile, la sperimentazione si sviluppa secondo un atteggiamento comune di reazione all'opera di Rodin e di un ritorno alla forma architettonica. La situazione si

⁵⁰ L. Venturi, *Arturo Martini*, in "L'Arte", vol. XXXIII, fasc. IV, Torino, novembre 1930, p. 561.

⁵¹ A. Maraini 1930, p. 7.

⁵² M. Guerrisi 1930, p. 185.

⁵³ Idemque.

complica ulteriormente se nel considerare il ruolo di Maillol sugli italiani, non si tiene conto dell'apporto fondamentale che egli stesso ha dato alla scultura francese.

Il periodo tra il 1900 e il 1914 è caratterizzato da un'intensificazione di scavi archeologici che determinano un'acquisizione abbondante da parte di musei come il Louvre, di molti reperti provenienti dalla antichità classica, soprattutto egizia, greca e romana, che vengono studiati con attenzione dagli scultori contemporanei. L'interesse, come è stato visto per Bernard, si allarga anche alla cultura indiana e asiatica in generale, ricercando nelle espressioni delle civiltà più antiche, spesso definite primitive, le radici di una tradizione occidentale, uno spunto per un rinnovato approccio alla modernità e soluzioni iconografiche e stilistiche originali.

Se all'Esposizione Universale nel 1900, l'allestimento della mostra rivoluzionaria di Rodin aveva rappresentato l'apoteosi dell'artista, quella data indica pure l'inizio di un cambiamento fondamentale in scultura: in modo progressivo nelle opere le pose diventano più pacate e misurate, la modellazione si distende, le forme sempre più semplici aderiscono a schemi chiari. Nell'arco di pochi anni vengono presentate al pubblico opere fondamentali, frutto di riflessioni condotte precedentemente, che esprimono in modo determinante il ritorno alla forma e a uno stile classico che nell'arte greca trova le proprie componenti strutturali. Maillol, grazie al sostegno fondamentale di Denis e in sintonia con le teorie formaliste di Hildebrand, è il primo scultore che esponendo nel 1905 la *Méditerranée* riesce a focalizzare l'attenzione sulla sua opera innovativa, basata sull'immota classicità. Da quel momento la sua scultura sarà l'esempio di una plastica monumentale, di saldezza compositiva, di volumi pieni e simmetrici, di superfici lisce e masse equilibrate, che salvo rare eccezioni sarà applicato al nudo femminile in stato di quiete.

L'avvicinamento di Andreotti a Maillol si coglie nelle opere realizzate nel 1912. La figura femminile (fig. III.1) nel pannello di sinistra della *Frise nuptiale* presentata al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts nel 1912, come già visto, ha il carattere di un vero e proprio omaggio a Maillol; tuttavia se, nell'impostazione della struttura tratta dai reperti archeologici di Selinunte, l'artista intende ricondurre la scultura a un ruolo subordinato architettonico, l'opera risulta ancora ispirata a fonti letterarie e a espressioni politiche del momento. Il tema della parte centrale del fregio, raffigurante un uomo

nudo in una fitta fronda d'alloro, è tratto alla lettera dal canto vitalistico di Emile Verhaeren, *L'Arbre* (il primo titolo della *Frise nuptiale* doveva essere appunto *L'Arbre* o *L'Arbre de la vie*); i due pannelli laterali rispondono al *Manifeste de la Femme Futuriste* di Valentine de Saint-Point: l'amore inteso come semplice accoppiamento; la donna, madre o amante, con il ruolo di restituire all'umanità il figlio in veste d'eroe.⁵⁴ Andreotti, suggestionato dalla lettura che Mirbeau aveva fatto nel 1905 alla *Méditerranée* sottolineando il prototipo femminile di Maillol improntato sulla fecondità, trova congeniale rivolgersi all'opera dello scultore francese, citando l'ultima sua realizzazione. Il nudo femminile di Andreotti, dalle forme rotondeggianti e semplificate, disteso morbidamente, le gambe solo un po' in torsione e la schiena sollevata sul braccio piegato a segnare la continuità della linea curva dei glutei, ricorda infatti in modo puntuale alcuni bozzetti realizzati da Maillol per il *Monument à Cézanne*. Sebbene lo scultore francese, grazie all'interessamento di Denis, avesse ricevuto l'incarico da Aix-en-Provence, città natale di Cézanne, appena nel 1911, i primi studi per l'opera risalgono al 1907 e nel 1912 un modello grande risulta già ultimato.⁵⁵ E' verosimile che Andreotti avesse potuto vedere i bozzetti nel maggio del 1911, quando Maillol tenne un'esposizione nel giardino e nello studio della sua casa a Marly.⁵⁶ Nello stesso anno, la rivista berlinese "Kunst und Künstler" pubblicò il bozzetto per il Monumento e l'immagine di una statua, in stretto legame con questo, realizzata da Maillol e già collocata nel giardino della casa di Karl Ernst Osthaus.⁵⁷

Contemporaneamente al fregio, Andreotti realizza una figura per giardino, "una *Pomona* nuda giacente [...] un po' più grande del vero, sdraiata sui poponi e sui cetrioli",⁵⁸ il gesso datato 1912 viene esposto nel 1913 al Salon de la Société Nationale

⁵⁴ L'argomento è trattato ampiamente da C. Pizzorusso-S. Lucchesi 1997, op. cit., p. 62.

⁵⁵ Il modello definitivo per il monumento fu terminato prima dello scoppio della guerra, mentre la versione in marmo fu realizzata appena nel 1925 (cfr. U. Berger, *Catalogue* in U. Berger-J. Zutter 1996, op. cit., pp. 183-208, scheda n. 70).

⁵⁶ Notizie sulla esposizione si trovano nel diario del conte Kessler e nella corrispondenza di Rainer Maria Rilke (cfr. U. Berger 1996, op. cit., p. 162).

⁵⁷ K. Scheffler, *Henry Van de Velde und der neue stil* in "Kunst und Künstler", vol. IX, 1910-1911, pp. 119-133; l'immagine della scultura di Maillol è a p. 122; O. Grautoff, *Unstausstellungen* in "Kunst und Künstler", vol. IX, 1910-1911, pp. 598-600; il bozzetto per il monumento a Cézanne è riprodotto a p. 600. Sull'importanza della rivista tedesca nella divulgazione dell'opera dell'artista francese verrà detto in seguito.

⁵⁸ E. Sacchetti 1936, op. cit., p. 145.

ed è riprodotto nell'edizione Scheiwiller, curata dall'artista stesso, a prova della considerazione che lo scultore nutriva verso quest'opera nel 1926 (quando alla Mostra del Novecento aveva inviato una *Danseuse* realizzata nello stesso periodo). Nella *Pomona* (fig. III.2) il nudo femminile viene proposto secondo un gusto monumentale architettonico e la scultura solida e decorativa dialoga con gli esempi illustri maiolliani più recenti.

L'attenzione di Andreotti si rivolge anche verso le figure stanti dello scultore francese. Nella statua per fontana, nota come *Giovinetta che si tuffa* (fig. III.9), la memoria de *La Tuffolina* (fig. III.7), realizzata dal lombardo Orlando Tabacchi nel 1879, viene sfidata attraverso una plastica completamente nuova e antielegante. L'uniformità dei piani privi di dettagli superflui e delle “bossues” rodiniane la connotano come una scultura moderna e la mettono in relazione con le ricerche di Maillol; può inoltre essere avvicinata in modo particolare alla *Femme debout se coiffant* (fig. III.8), di cui vengono riproposte anche le braccia piegate alla testa leggermente protratta in avanti. Maillol possedeva un esemplare dell'opera a Marly,⁵⁹ e all'epoca era considerata fra le sculture più rappresentative del francese: viene infatti riprodotta con il titolo *Femme les bras levés* in un importante articolo di Léon Werth uscito su “L'art décoratif” nel 1913. Sacchetti che nel gennaio del 1912 aveva visto modellare l'opera nello studio parigino di Andreotti giudicandola “la scultura di un troglodita”, descrive la *Giovinetta* come una figura terzina “dritta in piedi, sui piedi ben uniti, le gambe un poco piegate, forti, colle caviglie grosse, il bacino ampio, le braccia arrotondate in gesto che compone(va) un cerchio quasi orizzontale dinnanzi al piccolo seno”;⁶⁰ è colpito dalla castità della figura e dalla stabilità sicura, ovvero la capacità di calcolare il “giusto peso” e il “contrappunto ragionatissimo dei volumi, l'evidente rinuncia a qualsiasi artificio extra-sculptural”, che riconosce come novità nell'arte dell'amico e riconduce a Maillol e alla sua influenza sull'artista italiano.⁶¹ E' un Maillol inteso attraverso le parole di Denis che insiste su una misura classica, ovvero su un giusto equilibrio fra natura e stile, tra espressione e armonia, alla quale viene aggiunta la “gaucherie”, la

⁵⁹ Cfr. U. Berger 1996 (a), op. cit., pp. 183-208, scheda n. 26b.

⁶⁰ E. Sacchetti 1936, op. cit., p. 123.

⁶¹ idemque.

vivacità e l'ingenuità dell'arte primordiale dei primitivi. Non è dunque un caso che l'arte di Andreotti incontri i favori nell'ambiente di Denis: le due *Danseuses*, realizzate nello stesso periodo e molto vicine stilisticamente, vengono infatti acquistate da Charles Stern, che negli anni precedenti aveva commissionato a Denis la decorazione della cupola dell'atelier della sua casa di boulevard Lannes a Parigi.⁶²

Le *Théorie* di Denis, che riunivano in un volume i suoi scritti dal 1890 al 1910, fra cui quelli dedicati a Maillol, furono di certo ben conosciute da Romanelli, che possedeva un'edizione del 1913 (da lui firmata e datata 1914) che reca ancora i segni di un'assidua lettura.⁶³ E' plausibile che a Parigi nel 1912 lo scultore avesse conosciuto di persona il teorico, ma in base agli studi più recenti, è più facile che l'incontro fosse avvenuto proprio in Toscana; Denis, appassionato dell'Italia, fra il 1895 e il 1914 aveva soggiornato per ben sette volte a Fiesole e a Firenze e si ritiene che il suo programma ideale fosse stato elaborato proprio in queste occasioni.⁶⁴ Inoltre, nello stesso anno della prima edizione del trattato, nel 1912, Carlo Placci in un articolo sul "Marzocco", *Il neotradizionalismo dei francesi moderni*, ne aveva divulgato il pensiero, sottolineando il suo legame, ma anche quello di altri artisti a lui vicini come Maillol, con l'arte della tradizione greca, gotica o rinascimentale e il significato della reazione classica che, contro il movimento impressionista, aveva riportato l'ordine e la disciplina, proponendo fondamentalmente il metodo nell'arte.

Al 1913 viene fatto risalire il *Risveglio di Brunilde* (fig. III.10), realizzato da Romanelli e ispirato a una interpretazione della danzatrice americana Isadora Duncan del Sigfrido wagneriano. Mario Tinti attribuisce alla ballerina, conosciuta a Parigi forse già nel 1911 in seguito alle frequentazioni di Rodin,⁶⁵ il merito di aver indirizzato lo scultore italiano verso lo studio e l'ammirazione degli antichi.⁶⁶ La Duncan nell'estate del 1913 si reca a Viareggio dove non si esclude che lo scultore, consueto frequentatore della località balneare, possa averla incontrata.⁶⁷ Tuttavia, il linguaggio scultoreo sperimentato da Romanelli nell'opera lo avvicina alle espressioni plastiche più alla

⁶² Cfr. C. Pizzorusso-S. Lucchesi 1997, op. cit., p. 69.

⁶³ R. Campana 1991, op. cit., p. 31.

⁶⁴ Cfr. G. De Lorenzi 2007, op. cit., pp. 58-59.

⁶⁵ Cfr. R. Campana 1991, op. cit., p. 24.

⁶⁶ M. Tinti 1924, op. cit., p. 9.

⁶⁷ Cfr. R. Campana 1991, op. cit., p. 35.

moda nella Parigi del tempo e rivela il suo interesse per i lavori di Maillol. Il corpo massiccio di Brunilde ricorda le “muses charnus et saines” di Maillol, descritte da Denis, “que leurs attitudes nonchalantes rapprochent de la Terre mère”.⁶⁸ L’arcaismo nel corpo femminile tozzo, dai fianchi possenti, gli arti corti, privo di caviglie, che si sviluppa attraverso volumi essenziali e solidi, rimanda a quel primitivismo prossimo a Gauguin, che ha fatto meritare a Maillol, ancora da parte di Denis, la definizione di “Primitif classique”.⁶⁹

Andreotti e Romanelli a Parigi assimilano un linguaggio scultoreo e un’estetica del nudo femminile riconducibile a Maillol (ma anche ai lavori di Bernard e Bourdelle che risentono del suo influsso), che riemergeranno poi con sfumature diverse nelle opere realizzate al rientro in Italia. Nel *Nudo* (fig. III.11) di Andreotti, pubblicato da Maraini nel 1917, la ripresa di un modello rinascimentale è possibile perché vi si riscontra l’esigenza moderna di volumi solidi e il gusto per la ricerca decorativa.

L’adesione di Romanelli al classicismo di matrice francese, arricchito della sensualità dell’arte orientale e in particolare di quella indiana, appare ancora evidente nell’*Eva* (fig. III.12) presentata all’Esposizione nazionale di Torino nell’inverno del 1919.

Raffaele Calzini in questa occasione inquadra bene lo scultore su “Emporium” definendolo “signore di eleganza e raffinato assimilatore di sintetizzazioni primitive”.⁷⁰

La treccia avvolta intorno al capo di *Eva*, riscontrabile nelle opere di Denis, Bourdelle, ma anche in Maraini e Andreotti, dà una valenza antica alla raffigurazione; il movimento aggraziato della donna rimanda invece ai nudi danzanti di Bernard dei disegni preparatori del Fregio della Danza (fig. III.13) e ai suoi bronzetti eleganti e torniti. Tuttavia, se i fianchi possenti e le gambe massicce ricordano i nudi rigogliosi e solidi di Maillol, la trattazione della superficie dell’opera fa invece riferimento a Bourdelle: non liscia e uniforme, è costruita attraverso delle tacche luminose che è il

⁶⁸ M. Denis 1905, op. cit., cfr J.-P. Bouillon, *Maillol et Denis*, in U. Berger-J. Zutter 1996, op. cit., pp. 127-143.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ L’opera viene citata e riprodotta in R. Calzini, *Cronache. L’esposizione nazionale di Torino*, in “Emporium”, vol. L, n. 300, dicembre 1919, pp. 327-333.

tipico modo per lo scultore di Montalban di ricondurre all'ordine la materia informe e caotica del lascito rodiniano.

Di particolare interesse risulta un disegno di Romanelli, *Le bagnanti* (fig. III.14), che non è datato ma si ricollega alla plastica sintetica di *Eva* e al suo carattere primitivo, riproponendo un'estetica prossima alle raffigurazioni di Bernard e Maillol, e una vulgata "derainista" stilizzata e musicale. Volumi pieni, superfici uniformi emergono dal tratto grosso e continuo del carboncino che traccia i contorni non di una figura ma direttamente di una scultura essenziale, priva di dettagli insignificanti, che nonostante l'ambientazione paesaggistica sembra isolarsi dal contesto circostante.

Alla fine degli anni Venti, in Romanelli si assiste a un nuovo recupero della plastica vitalistica di Maillol, che per una decina d'anni aveva lasciato posto nell'artista italiano a un linguaggio più aggressivo e possente, spesso basato su un lessico gotico e uno stile asciutto derivati da Bourdelle. Nel gruppo bronzeo di *Giano e la vergine* (fig. III.15), realizzato fra il 1929 e il 1930, l'artista traduce l'enfasi dei versi carducciani delle *Fonti del Clitunno*, relativi all'origine della stirpe italica, nata dall'unione fra il dio silvano e la ninfa Camesena, nell'abbraccio contenuto di due figure dall'austera monumentalità.⁷¹

Se la soluzione di due giovani stanti e nudi in un atteggiamento amoroso misurato ricorda un'opera di Bernard, *Separation* (fig. III.16), esposta al Salon d'Automne nel 1912 e alla Galerie des Arts nel 1914,⁷² è probabile che la scelta rinnovata di classicismo dalle cadenze primitive sia stato suggerito dall'interesse verso Maillol suscitato dall'articolo su "Dedalo" e dal ritorno in agenda degli scultori delle questioni

⁷¹ Cfr R. Campana 1991, op. cit., p. 71.

⁷² *Separation* risulta osservata con una certa precisione già da Eugenio Baroni per *Il Bacio* (fig. III.17), datato nel 1910. Nonostante non sia documentato un soggiorno parigino di Baroni, all'epoca molto suggestionato dalla plastica rodiniana, è indicativo che l'artista avesse esposto regolarmente al Salon d'Automne dal 1909 al 1912, contemporaneamente a Bernard; Orlando Grosso, inoltre, nel 1921, in un importante articolo monografico dedicato all'artista, riferisce che fu una sua opera, *l'Adolescente*, esposta nel 1909 e celebrata in tutti i giornali umoristici di Parigi, a fargli valere l'elogio di Rodin e l'ambita nomina, assieme ad Andreotti, di socio onorario del Salon d'Automne (cfr O. Grosso, *L'Arte di Eugenio Baroni*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", n. 21, 1921, pp. 21-29 e G. Badino, *Lettere di Eugenio Baroni nell'archivio di Orlando Grosso alla biblioteca Berio*, in "La Berio", vol. 37, I, 1997, pp. 3-39). *Il bacio* di Baroni fu esposto a Venezia nel 1912 e piacque talmente a Ojetti che fu scelto per illustrare il suo libro sulla Biennale.

di armonia e della solidità. Del resto la saldezza di volumi rigidi, l'anatomia un po' tozza ma possente, e in generale l'impostazione arcaica, bene si addicevano a raffigurare i progenitori della nazione. Nel 1930 Romanelli sarebbe stato nominato Accademico d'Italia, carica che ufficializzava la sua scultura quale espressione dell'ideologia dominante.

Attilio Selva: un Maillol mediato da Mestrovic e dalla stampa tedesca.

Se si escludono gli artisti italiani che soggiornano a Parigi prima dello scoppio della guerra, è in ambito romano che si percepisce una prima attenzione verso soluzioni plastiche riconducibili all'arte di Maillol.

Nel 1911 la capitale ospita a Valle Giulia l'Esposizione Internazionale che segna il successo di Ivan Mestrovic, al quale viene assegnato il premio per la scultura.⁷³ Di origine croata, diplomato all'Accademia di Vienna, Mestrovic dal 1907 risiede a Parigi; influenzato inizialmente dall'esempio di Rodin, in Francia abbraccia le istanze moderne sintetiche e, in linea con gli studi viennesi su Hildebrand, coniuga la sua peculiare padronanza nel trattamento del marmo e della pietra con l'arte arcaica e primitiva della tradizione del suo paese. Le 62 figure di eroi, gigantesche e possenti, destinate al Tempio di Kossovo, un imponente complesso architettonico mai realizzato, vengono esposte per la prima volta alla Secessione del 1910 e solo in parte l'anno successivo a Roma; modellate e scolpite nello studio di Montparnasse, in rue Impasse de Maine, proprio di fronte all'atelier di Bourdelle, sono da considerarsi un prodotto dell'ambiente artistico parigino, l'incontro di suggestioni diverse, un sogno mastodontico finalizzato a essere apprezzato innanzitutto dal pubblico della Secessione. Se all'epoca della realizzazione di queste imponenti sculture Ogetti, intento a valorizzare il lavoro di Bourdelle, accusava Mestrovic di mancata originalità e di aver attinto l'arcaismo

⁷³ Su Ivan Mestrovic (1883-1962) e i suoi rapporti con l'Italia si veda *Ivan Mestrovic*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 settembre -1 novembre 1987), Milano, 1987. Di particolare interesse per la diffusione delle sue opere sulla stampa italiana risultano gli articoli: L. Planiscig, *Artisti contemporanei: Ivan Mestrovic*, in "Emporium", vol. XXXI, n. 185, maggio 1910, pp. 323-338; V. Pica, *Artisti contemporanei: lo scultore del popolo serbo*, in "Emporium", vol. XLII, n. 252, dicembre 1915, pp. 403-420.

sintetico ed eroico dal francese,⁷⁴ oggi gli studiosi avvicinano i due scultori per il monumentalismo.⁷⁵ Un approfondimento del rapporto fra i due artisti, divenuti ben presto amici, permetterebbe di comprendere eventuali scambi di esperienze artistiche e sperimentazioni comuni; è probabile che Bourdelle, di trent'anni più anziano del croato, anche in virtù della sua nazionalità francese, a Parigi non percepisse Mestrovic come un rivale bensì come uno dei suoi tanti allievi in cerca di stimoli alla moda. Di certo, per la raffigurazione delle sue maestose *Vedove*, Mestrovic prese invece a modello i nudi compatti di Maillol, a partire dalla *Méditerranée*, da *Femme accroupie se tenant les pieds*, e da *La Nuit*, esposta nel 1908 al Salon d'Automne, quando l'artista vi partecipò personalmente. Maillol, in modo più significativo, rappresenta per Mestrovic lo scultore francese moderno più noto in Germania, quello che si è distinto alla Secessione di Berlino nel 1906; quello che, investito del ruolo di esponente di un nuovo classicismo, incontra il gusto di ricchi e influenti collezionisti; una cifra da declinare soprattutto nelle raffigurazioni che necessitano di un solenne silenzio e immobilità commemorativa.

A Roma l'arte di Mestrovic affascina in modo particolare lo scultore Attilio Selva, residente nella capitale dal 1909 grazie al pensionato artistico della fondazione Rittmeyer, con uno studio a Villa Strohl-Fern dal 1910 al 1929.⁷⁶ Selva, nato a Trieste, al tempo Litorale austriaco, ha frequentato la Kaiserlich-Königliche Staats Gewerbe Schule, la scuola industriale di lingua tedesca; a Torino quattro anni di apprendistato (dal 1904 al 1907) presso Leonardo Bistolfi, che con *La Croce* del 1905 accoglie la lezione di Rodin, l'hanno indirizzato verso una plasticità monumentale di matrice michelangiolesca. La proposta artistica di Mestrovic, apprezzata dallo stesso Bistolfi che gli dedicherà il saggio *Il sogno di pietra* (1914),⁷⁷ viene percepita dal triestino come

⁷⁴ Cfr. U. Ojetti (c) 1914, op cit, p. 16.

⁷⁵ Cfr M. De Micheli, *Un sogno di pietra* in *Ivan Mestrovic* in *Ivan Mestrovic* 1987, pp. 3-7.

⁷⁶ Di recente due mostre, frutto dello studio condotto su documenti provenienti dall'archivio personale dello scultore, hanno posto l'attenzione su Attilio Selva (Trieste 1888-Roma 1970): per una bibliografia esaustiva sull'artista triestino si veda *Attilio Selva (1888-1970): sculture*, catalogo a cura di F. Antonacci e G. C. de Feo, Roma 2008; per un approfondimento sulla produzione artistica legata allo studio che l'artista tenne a Villa Strohl-fern si veda *Attilio Selva (Trieste 1888 - Roma 1970): sculture a Villa Strohl-fern*, testi e catalogo a cura di G. C. de Feo, Roma 1910. Sulla vivacità dell'ambiente artistico legato alla Villa Strohl-Fern il riferimento è ancora *Gli artisti di Villa Strohl-Fern tra Simbolismo e Novecento*, catalogo a cura di L. Stefanelli Torossi, presentazione di A. Trombadori, Roma 1983.

⁷⁷ L. Bistolfi, *Il sogno di pietra*, in "L'Eroica", vol. II, n. 35-40, 1914, pp. 35-40.

la continuazione di un processo già avviato verso la rivalutazione della forma, in reazione all'impressionismo. Mestrovic, residente a Roma dal 1911 al 1913, riconosciuto come il capo gruppo della Secessione, e soprattutto reduce da una lunga permanenza nella Parigi della modernità, diviene l'artista più interessante del momento. Attraverso il tramite di Mestrovic, Selva, privilegiando in questo periodo il nudo femminile, avvia una riflessione su Maillol favorita anche dalle immagini pubblicate sulle più rinomate riviste tedesche che risultano in anticipo nella divulgazione del francese e sicuramente conosciute dall'artista triestino.

Un ruolo fondamentale hanno i disegni di Maillol. E' la rivista berlinese "Kunst und Künstler" ad aver il merito di farli conoscere al pubblico internazionale: sono nudi femminili, realizzati con tecniche diverse e in momenti distinti; nel caso sporadico di didascalia riportano in modo generico i titoli *Studie* o *Zeichnung* (disegno), e mai vengono discussi all'interno dell'articolo. Fondamentale risulta l'articolo di Denis nel 1906 che ne pubblica ben quattro. Il primo, una donna seduta di profilo (fig. III.19),⁷⁸ illustra la pagina iniziale volta a elogiare il classicismo e la plastica sintetica di Maillol. Segue, nella seconda parte dell'articolo, il disegno di una donna stante (fig. III.20),⁷⁹ ritratta frontalmente, che dichiara l'intento decorativo dell'artista: il tratto marcato del carboncino sottolinea la continuità della linea lungo il profilo arcuato della figura che solleva il braccio piegato a tracciare un triangolo, la testa china di lato; soluzioni di questo tipo, atte a ricercare forme geometriche e inscrivere il corpo in strutture architettoniche, si ritrovano spesso anche in Bernard (per esempio in *L'Armonie* del 1908) e sono state in parte già riscontrate in Prini e nello stesso Selva.⁸⁰ Un acquerello (fig. III.21) accompagna poi il capitolo in cui Maillol viene definito un "classico primitivo":⁸¹ è un torso di donna di tre quarti, senza braccia, le gambe appena accennate, che potrebbe esser messo in relazione con l'*Action enchaînée* (1906); le ombreggiature evidenziano una forte muscolatura, alcuni contorni netti delineano l'ovale perfetto del viso e un trapezio allungato il naso, secondo una soluzione prossima

⁷⁸ M. Denis 1906, p. 471, senza didascalia.

⁷⁹ Idem, p. 519, senza didascalia.

⁸⁰ Si veda in questa tesi il capitolo dedicato a Bernard e gli italiani.

⁸¹ M. Denis 1906, p. 520, *Studie*.

a Modigliani. Infine, nell'ultima opera grafica presente nell'articolo, poche linee essenziali risultano sufficienti a ritrarre una donna di schiena (fig. III.22).⁸²

Un disegno (fig. III.23) dal sapore ancora impressionista, un'evoluzione da Rodin, illustra le pagine della rivista nel 1907:⁸³ dal tratto sfumato affiorano curve morbide e generose di un torso di donna che è possibile mettere in relazione con Renoir e con il classicismo "mediterraneo" delle sue opere.⁸⁴ Tuttavia è nel 1908 che il lettore di "Kunst und Künstler", fra le opere grafiche che illustrano l'articolo di Karl Scheffler sul rinnovamento artistico in atto, trova pubblicato forse uno dei disegni più innovativi di Maillol, un invito all'astrattismo: intitolato *Aktstudie* (fig. III.24),⁸⁵ studio di nudo, rappresenta la sintesi della forma attraverso contorni netti e senza alcuna volontà di immaginare sul foglio gli effetti di volume da ottenere in scultura.

Nel panorama della stampa internazionale conosco per queste date ancora un solo disegno pubblicato da "The Burlington magazine" nel 1910, nuovamente di proprietà Druet come tutte le immagini delle opere di Maillol divulgate all'epoca: raffigura una coppia seduta a terra (fig. III.25), la donna di schiena allunga il braccio al collo dell'uomo ritratto di fronte; l'opera è messa in relazione con l'immagine sottostante dell'altorilievo *Désir*; nel testo l'autore si sofferma sul linguaggio elementare adottato dall'artista che tuttavia attraverso pochi bilanciati e armoniosi rapporti di volume, riesce a esprimere carattere, stato d'animo, chiarezza e vivido senso della realtà.⁸⁶

Bisogna poi attendere il 1920, quando ormai l'arte di Selva ha raggiunto la maturità, per veder pubblicati altri disegni di Maillol, nuovamente su "Kunst und

⁸² Idem, p. 522, *Studie*.

⁸³ Cfr E. Key, *Vom Sittengesetz der Schönheit*, in "Kunst und Künstler", maggio 1907, pp. 186-191; a p. 189, *Zeichnung*.

⁸⁴ Nel 1904 in seguito alla retrospettiva su Renoir tenutasi al Salon d'Automne, la critica aveva riconosciuto all'artista lo statuto di classico moderno anche nella scultura. A tale proposito segnalo su "Kunst und Künstler" un articolo dedicato alla *Venus* (1914) di Renoir, collocata im Besitz Georg Reinhart, Winterthur, dalla plastica decisamente in linea con le proposte sintetiche più attuali (K. Sch., [K. Scheffler] *Eine plastik von August Renoir*, in "Kunst und Künstler", vol. VIII, 1919-1920, pp. 85-86). La vicinanza fra i due artisti è stata di recente studiata da E. Héran, *Renoir et Maillol in Renoir au XXe siècle*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais Champs Élysées, 23 settembre 2009 – 4 gennaio 2010), Parigi 2009, pp. 158-166.

⁸⁵ Cfr K. S. [K. Scheffler], *Werdandi*, in "Kunst und Künstler", giugno 1908, pp. 195-199; l'opera è riprodotta a p. 198.

⁸⁶ Cfr R. Fry, *The sculputes of Maillol*, in "The Burlington magazine", 17, aprile-settembre 1910, pp. 26-32.

Künstler”, nell’articolo che Otto Grautoff scrive dopo aver visitato lo studio dell’artista francese. Il bozzetto per un monumento funebre ai caduti presenta tre donne stanti in cima a un plinto che guardano dall’alto un soldato morto disteso (fig. III.26);⁸⁷ un disegno stilizzatissimo e squadrato di una donna che cammina (fig. III.27) può forse essere messo in relazione con l’*Action*;⁸⁸ la schiena di una donna seduta resa attraverso tratti morbidi e sfumati restituisce, invece, tutta la posata sensualità dell’artista (fig. III.27a).⁸⁹ Nello stesso anno, nel 1920, “L’Amour de l’Art” è la prima rivista francese a dar spazio a un disegno di Maillol, proponendo un florido e scattante nudo femminile di schiena (fig. III.28).⁹⁰

In un primo momento tuttavia è probabile che Selva si sia soffermato soprattutto sulle immagini delle sculture più note dell’artista francese, ricercando soluzioni formali di successo investite di un nuovo classicismo apprezzato oltralpe.

Così, in opere come la *Donna che si lava* (fig. III.31), esposta a Roma nel 1913 e finora avvicinata per la posizione genuflessa al *Ritratto della madre* di Mestrovic (1909),⁹¹ o anche *La sfinge* (fig. III.32) datata intorno al 1914 e visibile da una foto d’epoca,⁹² lontane dal repertorio mestroviciano di sfingi e cariatidi dallo spiccato arcaismo, risultano più in linea con il naturalismo della *Jeune Fille agenouillée* (fig. III.32a) di Maillol, resa nota dalla stampa tedesca fin dal 1906 e nel 1913 messa nuovamente in luce nell’articolo di Léon Werth.⁹³ *Jeune Fille agenouillée* era stata realizzata per l’appartamento di Kurt von Mutzenbecher; grazie a una fotografia pubblicata su “Kunst und Künstler” nel 1907, è possibile vederla, oggi come allora, collocata sopra un caminetto progettato da Henry van de Velde e circondata dai dipinti tratti dal ciclo di *L’Éternel Été* di Maurice Denis, secondo l’allestimento del salotto

⁸⁷ O. Grautoff 1920, op. cit., p. 54, *Entwurf eines grabmals für gefallene*.

⁸⁸ Idem, p. 55, *Zeichnung*.

⁸⁹ Idem, p. 56, *Zeichnung*.

⁹⁰ M. Lafargue 1920, op. cit., p. 186, *Dessin de Maillol*.

⁹¹ Cfr F. Antonacci – G. C. de Feo 2008, op. cit., p. 18; nel 1920 l’opera sarà indicata col titolo *Stupore* (cfr G. L. Ferrari, *Artisti d’oggi: Attilio Selva*, in “Rassegna d’Arte antica e moderna”, settembre-ottobre 1920, appendice finale al numero, pp. I-V; l’immagine è a p. IV).

⁹² La fotografia è riprodotta in F. Antonacci – G. C. de Feo 2008, op. cit., p. 15; non si esclude si tratti dello stesso marmo denominato *Sfinge* esposto assieme a *Nudo di donna* all’Undicesima Biennale di Venezia (1914); entrambe le opere esposte non risultano ancora identificate.

⁹³ In entrambi i casi l’immagine dell’opera viene pubblicata a pagina intera (M. Denis 1906, op. cit., p. 469, *Knieende figur*; L. Werth 1913, op. cit., p. 70, *Femme à genoux*).

presentato all'Esposizione delle arti decorative di Dresda l'anno precedente (fig. III.33).⁹⁴ Un riferimento particolarmente interessante dunque per Selva che soprattutto in seguito cercherà di coniugare la sua plastica classicheggiante con l'arte decorativa applicata all'arredo degli interni.⁹⁵ Che il suo sguardo sia rivolto in questo periodo verso lo scultore francese è suggerito poi da due opere, fra loro molto vicine anche per il soggetto scelto, conosciute come la *Dolente* (fig. III.34) (un inedito da poco reso pubblico) e *Nudo* (fig. III.35),⁹⁶ sicuramente esposto nel 1914. Se la posizione delle gambe ricorda *Aktstudie* (e i tanti studi in terracotta di Maillol di donne accovacciate e la *Méditerranée* stessa), la capigliatura, la fisionomia del corpo robusto dagli arti tozzi, pesanti e i piedi piatti e larghi si ricollegano a quel primitivismo di Maillol che ben emerge nella *Baigneuse* e nell'insieme delle altre opere pubblicate giusto un anno prima, nel 1913, nell'articolo più volte citato su "L'Art décoratif". E' probabile che l'articolo in questione fosse conosciuto anche da Giorgio Marangoni che, recensendo l'opera di Selva, la intitola *Donna accovacciata*,⁹⁷ facendo forse implicito rimando alla scultura di Maillol oggi nota come *Méditerranée*, ma proposta da Léon Werth col titolo

⁹⁴ Cfr Anonimo, *Henry van de Velde* in "Kunst und Künstler", maggio 1907, pp. 47-60; l'immagine è a p. 55.

⁹⁵ Si vedano, a esempio, le opere inviate a Monza nel 1923, già trattate nel capitolo dedicato a Bernard e gli italiani.

⁹⁶ La *Dolente* è stata esposta per la prima volta a Villa Borghese nella primavera del 2010 alla mostra curata da Giovanna Caterina de Feo che ha presentato una selezione di sculture in bronzo e gesso, disegni e materiali d'archivio provenienti dallo studio dello scultore triestino, messi a disposizione dalla famiglia. L'immagine dell'opera è pubblica in G. C. de Feo 2010, op. cit., p. 15. Una fotografia di *Nudo*, invece, è riprodotta nel catalogo *L'Ottantatreesima esposizione della società amatori di Belle Arti Roma 1914*, Milano 1914 e in G. Marangoni, *La 83° Esposizione degli Amatori e Cultori*, in "Rassegna d'Arte antica e moderna", 1914, pp. 73-87. Lancellotti, in occasione della mostra, l'ha rilevata come un "morbido nudo muliebre" (A. Lancellotti, *La LXXXIII Esposizione Internazionale degli "Amatori e cultori"* in "Emporium", vol. XXXIX, n. 232, aprile 1914, pp. 250-255). Nel 1920 Giorgio Ferrari, riproducendola nuovamente col titolo *Nudo*, la definisce "un bel nudo di donna raccolta su se stessa, in attitudine di abbandono, con un gran bisogno di riposo per tutte le membra, dai lineamenti gentili [...]; bel nudo di donna a cui dà particolare importanza la posa della testa su un ginocchio piegato" (G. L. Ferrari 1920, p. I-V).

⁹⁷ G. Marangoni, *L'avvenimento artistico, la 83 esposizione della società amatori e cultori di Roma*, in "La cultura moderna" (Natura e Arte), a. XXIII, n. 11, 1 maggio 1914, pp. 728-736. E' interessante notare come nel più recente studio su Selva, de Feo abbia adottato proprio questo titolo per l'opera, disponendo forse di documentazione d'archivio non meglio specificata (de Feo 2010, op. cit., p. 15).

Femme accroupie.⁹⁸ Esiste poi uno studio per la *Méditerranée* (fig. III.37), datato 1902, poco conosciuto ma di cui si conserva la lastra fotografica presso la collezione Druet-Vizzavona, dove la donna poggia la testa direttamente sul ginocchio piegato, avvolto dalle braccia; in quest'opera di Maillol è tuttavia possibile cogliere il ricordo della plastica rodiniana desunta attraverso l'esempio di Michelangelo, un tramite più immediato per Selva.

Molto rappresentativi risultano essere anche i disegni di Selva che, realizzati fra il 1915 e il 1918 e in parte esposti alla Terza e alla Quarta Secessione, raffigurano nudi di donne sedute a terra e mostrano la preoccupazione di Selva di un'indagine volta a superare la plastica rodiniana. Quasi tutti eseguiti con un tratto marcato e continuo, privo di interruzioni e di esitazioni, fanno supporre a degli studi in cui la ricerca si concentra innanzitutto sulla forma e sulla semplificazione dei piani, in previsione di opere scultoree. In un disegno la donna, ritratta di fianco (fig. III.42),⁹⁹ ricorda per la posizione ma soprattutto per l'ampiezza dei volumi *Femme se cachant la tête*, pubblicata da "Kunst für Alle" nel 1911 e nel 1913 su "L'Art décoratif", (ma anche alcune *Vedove* di Mestrovic); lo schema compositivo nella coppia di donne (fig. III.43),¹⁰⁰ in atteggiamenti amorevoli, risulta vicino a certi bassorilievi decorativi e sintetici di Bernard, come *Femme et enfant* (fig. I.40). Tuttavia è la *Méditerranée*, la scultura di Maillol più celebre e più riprodotta,¹⁰¹ a rappresentare per Selva il fulcro del suo interesse, la prova più difficile per il raggiungimento di una plastica moderna. Si veda il disegno n. 3 (fig. III.40), datato da Antonacci intorno al 1915,¹⁰² da considerarsi forse un primo studio per *Ritmi* (fig. II.17), il gesso dorato esposto alla Terza Mostra della Secessione;¹⁰³ o il disegno n. 4 (fig. III.36),¹⁰⁴ realizzato anche nel 1915 circa, la

⁹⁸ L. Werth 1913, op. cit., p. 72 e p. 73.

⁹⁹ Disegno senza didascalia pubblicato in F. Antonacci – G. C. de Feo 2008, op. cit., p. 25.

¹⁰⁰ Il disegno di Selva, senza didascalia, è pubblicato in F. Antonacci – G. C. de Feo 2008, op. cit., p. 25.

¹⁰¹ Si vedano le fotografie pubblicate sulle maggiori riviste dell'epoca "Gazette de Beaux-Arts" nel 1905 (*Femme*, p. 479); "Kunst und Künstler" 1906 (*Kauernde frau von Hinten*, p. 473 e p. 475); "L'Art et les artistes" 1909 (*La Pensée*, p. 160).

¹⁰² F. Antonacci-G. C. de Feo 2008, op. cit., p. 23.

¹⁰³ Il disegno sembrerebbe direttamente ispirato a una litografia di Maillol riprodotta fuori testo e a pagina intera nell'edizione de *L'art d'aimer* di Ovidio (fig. III.41) realizzata però appena nel 1935 di cui Maillol aveva fornito le illustrazioni (P. Ovidius, *L'Art d'aimer*, Losanna 1935, p. 69; vedi anche M. Guérin, *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié de Aristide*

cui posizione della testa sul ginocchio piegato ricorda il *Nudo* del 1914. Le superfici sono essenziali e uniformi; il disegno non è più chiaroscurato ma le ombre vengono distribuite verso fuori, secondo uno stile prossimo a Cézanne.

Emblematico il nudo di schiena (fig. III.44), uno studio di “Accademia” si direbbe, che viene visto da Antonacci in relazione con l’*Enigma* del 1919,¹⁰⁵ l’opera più celebre di Selva che verrà acclamata come “un imponente studio di forma”.¹⁰⁶ Molte sono le immagini proposte dalla stampa della *Méditerranée* riprodotta di spalle; in quella pubblicata da Denis nel 1906 si intravede la medesima sezione della gamba piegata (fig. III.45).¹⁰⁷ E’ tuttavia evidente che la riflessione di Selva si basa sulla ricerca di volumi solidi.

L’influsso di Mestrovic sullo scultore triestino negli anni trascorsi nella capitale è tuttavia un elemento manifesto e lo era soprattutto per i suoi contemporanei, che ben conoscevano il lavoro dell’artista croato, e forse meno quello di Maillol che in parte lo aveva suggestionato. Che dire infatti della *Danzatrice* (fig. III.49) presentata nel 1916 alla Secessione romana?

Lancellotti su “Emporium” definisce un “capriccio d’artista” l’aver voluto “rendere il ritmo della danza in un nudo di donna che [...] presenta come frammento privo proprio delle gambe”; se l’ideologia di base è ancora quella rodiniana del frammento espressivo, la posa e anche la “solidità scultorea” ricordano al critico “un’opera assai nota del serbo Mestrovic”.¹⁰⁸ Credo si riferisca a uno dei due

Maillol, Ginevra, 1967). Non si esclude che si trattasse di un lavoro realizzato precedentemente dall’artista francese e in qualche modo fruibile a Selva stesso.

¹⁰⁴ F. Antonacci-G. C. de Feo 2008, op. cit., p. 24.

¹⁰⁵ Disegno n. 9, in F. Antonacci – G. C. de Feo 2008, op. cit., p. 33.

¹⁰⁶ F. Saporì 1921(a), op. cit., p. 312. Per la bibliografia su *Enigma*, il cui marmo sarà acquistato dalla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma nel 1921, si veda F. Antonacci – G. C. de Feo 2008, op. cit., pp. 30-33.

¹⁰⁷ M. Denis 1906, op. cit., p. 475. Il disegno di Selva può essere avvicinato anche a quello di Maillol pubblicato da O. Grautoff 1920, op. cit., p. 56, *Zeichnung*.

¹⁰⁸ A. Lancellotti, *Cronachetta artistica. L’80° Esposizione degli “Amatori e cultori” a Roma*, in “Emporium”, vol. XLV, n. 268, aprile 1917, pp. 290-303, in part. p. 301; la fotografia dell’opera è pubblicata a p. 301.

bassorilievi in marmo, ciascuno intitolato *Danzatrice* (fig. III.47) ed entrambi esposti a Venezia nel 1914.¹⁰⁹

Se la vicinanza è palese nel profilo duro secessionista del viso ritratto all'interno del braccio e nel "taglio" degli arti, nell'opera di Mestrovic, vicina a un reperto archeologico, l'intento è prettamente decorativo ed è percepibile soprattutto nei filamenti paralleli con i quali vengono risolti i capelli e il panneggio. In Selva emerge invece la forza poderosa del corpo in movimento che avanza:¹¹⁰ focalizzata sulla muscolatura del torso e delle cosce e sull'arco della schiena, la statua deve essere messa in relazione piuttosto con l'*Action enchaînée* (fig. III.48), la sola figura dinamica di Maillol, concepita originariamente come torso (fig. III.46).¹¹¹

Nell'*Action enchaînée* è il debito con l'*Homme qui marche* (fig. III.50) di Rodin, già osservato da Albert Elsen e riconosciuto anche da Antoinette Le Normand-Romain,¹¹² a fare da *trait d'union* fra Maillol, Mestrovic e Selva. Alla comune formazione rodiniana che lega i tre artisti (per Selva mediata da Bistolfi), va aggiunto lo strepitoso successo che Rodin ottiene all'Esposizione Internazionale di Roma nel 1911, presentando proprio l'*Uomo che cammina*.¹¹³ Tuttavia, se Rodin all'epoca può essere ancora considerato da Leandro Ozzola "il più insigne artista di tutta la plastica contemporanea", e Mestrovic "il più grandioso interprete della scultura arcaistica, vista

¹⁰⁹ Ivan Mestrovic in *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1914*, pp. 28-30, sala 3, sculture dal n.11 al n. 38; n. 23 e n. 24 *Danzatrice* (bassorilievo di marmo). L'immagine di uno dei due bassorilievi è pubblicato da Ogetti sul numero speciale de "L'Illustrazione Italiana" nel 1914 e da Pica su "Emporium" nel dicembre del 1915.

¹¹⁰ Nel 1920 Ferrari, intitolando l'opera *Vittoria*, scriverà: "ha un bell'impeto, che emana dal movimento di tutta la persona salda e robusta, quasi di amazzona. I capelli sono buttati indietro come da un vento che la persona muova; la faccia è irrigidita in un senso di dovere, forse un po' troppo stilizzata. E il seno forte, il torace sicuro, l'anca voluminosa danno all'opera una nobiltà e un ardore di romanità (G. I. Ferrari 1920, p. 5).

¹¹¹ Solo in un secondo momento Maillol, per il *Monument à Blanqui* (1905-1908), realizzerà per la statua testa e arti. Non conosco riproduzioni fotografiche dell'opera sulle riviste del tempo; le prime immagini sembrano essere quelle pubblicate da W. George 1924 che offrono la visione completa del monumento (fronte e retro). Tuttavia nella collezione Druet-Vizzavona sono presenti più lastre che ripropongono alcuni studi preparativi, il torso, la statua per intero, a testimoniare un particolare interesse per questo lavoro.

¹¹² Cfr. A. Le Normand-Romain 1996, op. cit., pp. 119-125.

¹¹³ La percezione dell'opera sugli scultori italiani del periodo è stata studiata da F. Fergonzi 1999, op. cit.

attraverso le abilità della tecnica francese”,¹¹⁴ (e il suo *Eroe* (fig. III.51), direttamente ispirato all’*Homme qui marche*, ne è un esempio eclatante),¹¹⁵ Selva, prediligendo il nudo femminile ma soprattutto ricercando una forma semplificata in senso classico e secondo l’ideale michelangiolesco, ha trovato nuovamente in Maillol il modello più consono per la sua opera.

Intorno al 1919 Selva raggiunge la maturità artistica ed è osservato dalla critica più influente. Raffaele Calzini su “Emporium”, commentando le opere esposte alla promotrice di Torino, rileva ancora “per parecchi punti e per parecchie predilezioni” forti legami con Mestrovic e Bourdelle.¹¹⁶ Ogetti, nella stessa occasione, dalle pagine autorevoli del “Corriere della sera”, di fronte alla *Susanna*, opera esplicitamente mestroviciana,¹¹⁷ e all’*Enigma*, sottolinea “un ritmo di linee così riposato e così chiuso e insieme un così sano amore della bella verità” che lo spingono a proclamare Selva “una delle più alte e sicure speranze della giovane scultura italiana, e – a guardar bene – non italiana soltanto”.¹¹⁸

Pochi mesi prima dell’esposizione di Torino, a focalizzare l’attenzione su Selva, dopo che quattro anni di guerra avevano fatto calare il silenzio sulla nascente fama dello scultore, era intervenuto Maraini che aveva messo in evidenza l’aspetto decorativo della sua opera, secondo una lettura foggata sulle caratteristiche fondamentali della plastica mailloliana, pur sottolineando ancora in Selva una stretta dipendenza con modelli visivi. Scrive Maraini: “Selva in un’età di sbandamenti, resta fermo alla concezione della scultura come sviluppo dei temi architettonici insiti nel corpo umano. L’espressione, il

¹¹⁴ Cfr. L. Ozzola, *L’arte contemporanea alla Esposizione di Roma del 1911*, Roma, 1911.

¹¹⁵ Una fotografia dell’opera è pubblicata in L. Planiscig 1910, op. cit., p. 332.

¹¹⁶ R. Calzini 1919, op. cit. Credo che Calzini citi anche Bourdelle in relazione all’opera illustrata *Il Rimorso*, erroneamente attribuita dal critico a Selva, realizzata invece da Giovanni Riva; con la stessa statua, intitolata *Incubo* (fig. III.52), lo scultore torinese aveva vinto il concorso nazionale Baruzzi per la scultura, indetto nel 1916 dal Comune di Bologna. L’opera raffigura un possente uomo nudo che avanza, il braccio destro sollevato con la testa incassata ricorda *Le Grand Guerrier nu* di Bourdelle, mentre la fisionomia del volto e la corporatura sono vicine all’*Eroe* mestroviciano.

¹¹⁷ *Susanna* è stata avvicinata alla *Vedova dell’eroe* esposta a Venezia nel 1914 in F. Salvador, *La scultura a Trieste prima di Mascherini in Mascherini e la scultura europea del Novecento*, a cura di F. Fergonzi e A. Del Puppo, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, Salone degli Incanti Ex Pescheria Centrale, 28 luglio – 14 ottobre 2007), Milano, 2007, pp. 50-67.

¹¹⁸ U. Ogetti, *L’esposizione d’arte di Torino*, in “Corriere della Sera”, 10 ottobre 1919.

significato, lo lasciano completamente indifferente. Solo la forma lo tenta, e della forma le qualità immanenti e immutabili di peso di volume di saldezza. Compone nel senso di distribuire le masse secondo un ritmo equilibrato, semplice, di ritagliare profili secondo una linea netta, compatta. Modella, annullando le traccie [sic] della mano o della stecca in una porosità diffusa, a piani larghissimi, riflessi, come a ricevere il proiettarsi verso l'esterno del rilievo, l'affiorare sotto la pelle della struttura ossea e muscolare.”¹¹⁹

L'osservanza di Maillol, declinato secondo un lessico decorativo, diventa palese in Selva nel *Bozzetto per monumento funebre* (fig. III.38), pubblicato nel 1920 in un lungo articolo di Ferrari e in seguito, verso il 1923, destinato a ornare la Tomba De Joanna nel cimitero Verano di Roma.¹²⁰ L'opera raffigura una donna accovacciata; la testa piegata sul ginocchio ricorda *Nudo* e *Dolente*, mentre la vicinanza con la *Méditerranée* è nel braccio teso a terra. Lo sviluppo in un blocco volumetrico più chiuso, quasi a costituire un cubo, insieme alla veste succinta della donna che ricade sulla spalla, trova però un modello più attinente nella *Femme drapée assise* (fig. III.39) di Maillol (1900), che lo stesso scultore francese reinterpretò per *La Douleur* (1919-1921), realizzata per il *Monument aux morts di Céret*. Nella solenne monumentalità si riscontra tuttavia un movimento ornamentale déco nel panneggio e nelle ciocche dei capelli.

Martini e Maillol: il mondo visto plasticamente

E' Margherita Sarfatti, estimatrice dei lavori martiniani già dalla sala di Ca' Pesaro nel 1913, ad avvicinare per la prima volta all'artista trevigiano il nome di Maillol di fronte ai tre gessi (*Busto*, *Fanciulla serena* e *Gli amanti*,) esposti nella primavera del 1920 alla collettiva inaugurale della Galleria Arte, in via Dante a Milano. In una recensione su “Il Convegno” scrive che l'artista “aspira ad un sintetismo della forma, senza deviazioni aneddotiche, interpretando il corpo umano alla guisa di un tronco d'albero, tutto rotondo

¹¹⁹ A. Maraini, *Alcune opere di Attilio Selva*, in “Vita d'Arte. Rivista mensile d'arte antica e moderna”, n. 137-138, maggio-giugno 1919, pp. 95-98.

¹²⁰ Cfr G. Ferrari 1920, op. cit., p. I e G. C. de Feo 2010, op. cit., p. 23.

e compatto nel suo getto essenziale. E il gesto umano non è che la direzione e l'anima visibilmente espressa di questa linfa profonda: uno sforzo e un tentativo non dissimili da quello robusto e nobilissimo che compie in Francia Aristide Maillol".¹²¹ Alcuni mesi più tardi anche Carlo Carrà, nel presentare la personale di Martini alla Galleria Arte, metterà in rilievo nell'artista la ricerca di "forme prime" sull'esempio di Barlach e Maillol.¹²² Solo molto più tardi, nel 1930, Lionello Venturi con un'attenzione retrospettiva ne leggerà gli esordi attraverso l'opera del francese, affermando senza remore che "Arturo Martini ha risentito l'influsso del Maillol".¹²³

Diversamente da Selva, Martini, considerato oggi il più grande scultore italiano del Novecento, risulta molto studiato e la sua biografia, ricostruita con precisione, assieme al ricchissimo corpus delle sue lettere, permette di tracciare i più importanti spostamenti dell'artista, conoscere le sue frequentazioni, ipotizzare i principali interessi.¹²⁴

Se, come è già stato sottolineato, il soggiorno a Monaco (a partire da marzo, per tutto il 1909) gli ha permesso di conoscere l'arte di Hildebrand, di Mestrovic¹²⁵ e in generale di respirare il clima simbolista e secessionista, è probabile che già in quell'occasione abbia percepito l'importanza innovativa di Maillol, tanto apprezzato in ambito germanico.

Tra il 1912 e il 1917 si alternano poi i viaggi più o meno prolungati fra Parigi e Roma, ai quali si fanno risalire esperienze visive fondamentali. Nel 1912 trascorre sei mesi (giugno-dicembre) nella capitale francese assieme a Gino Rossi; espone al Salon

¹²¹ M. G. Sarfatti, *Considerazioni sulla pittura a proposito dell'Esposizione "Arte"*, in "Il convegno", n. 3, aprile 1920.

¹²² C. Carrà, *Martini*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Arte), Milano 1920. In quest'occasione Martini espone: *Mia madre*, *Pulzella*, *Le stelle*, *Maternità disperata*, *Fanciulla melanconica*, *Testa di fanciulla*, *Gli amanti*.

¹²³ L. Venturi 1930, op. cit., p. 562.

¹²⁴ La cronologia più completa alla quale faccio riferimento è quella curata Elena Pontiggia in *Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, 8 novembre 2006-4 febbraio 2007; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 febbraio-13 maggio 2007), a cura di C. G. Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano 2006, pp. 275-294.

¹²⁵ Nel 1909 Mestrovic espone alla Secessione di Monaco.

d'Automne,¹²⁶ conosce de Chirico, Modigliani e l'Andreotti del periodo più fecondo per le sue opere sintetiche ispirate a Maillol. La testimonianza riportata da Orio Vergani su questo periodo appare tedenziosa: "Dopo Medardo Rosso e i Secessionisti scoprivo Renoir. Ma per il resto l'ambiente artistico di Parigi mi insegnava solamente il disprezzo della tradizione, e questo è, per noi italiani, un veleno".¹²⁷ Se le opere realizzate l'anno seguente nel 1913, come *Fanciulla piena d'amore* o il *Ritratto di Omero Soppelsa*, mostrano che gli interessi di Martini in quel periodo non erano di certo rivolti alla tradizione, è pure evidente che nominando Renoir non fa riferimento all'impressionismo pittorico quanto alle sue sperimentazioni scultoree del tutto moderne e sintetiche che recupererà successivamente. Nelle lettere coeve a Barbantini l'artista afferma di ricercare "forme nuove, aspirando alla grande semplificazione".¹²⁸ Per non farsi confondere con lo scultore Alberto Martini, muta la propria firma alla francese in "De la Val Martin", che in parte denota le proprie aspirazioni verso un paese dove, in più occasioni, penserà di trasferirsi.

A Roma nel 1914 frequenta come allievo o collaboratore lo studio di Mestrovic,¹²⁹ assimilandone il ricco repertorio formale e divenendone amico; nonostante il suo appoggio, alla Secessione Martini si vede rifiutata per pornografia l'opera più importante, forse in pietra, citata nei *Colloqui* con Gino Scarpa come la *Ragazza che si lava la coca*, ma proposta probabilmente con il titolo allusivo (ma meno esplicito) di *Risveglio*.¹³⁰ Di questo nudo andato distrutto non rimane purtroppo nessuna documentazione fotografica, ma non sorprenderebbe di poterlo avvicinare a qualche *Vedova* di Mestrovic o, risalendo alla fonte, alle molteplici varianti della *Baigneuse*

¹²⁶ Sulle opere esposte al Salon d'Automne si veda F. Fergonzi, *Storia e fonti del "Figliuol prodigo" di Arturo Martini*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie III, 1990, 2, pp. 604-646; v. p. 613, nota n. 19.

¹²⁷ O. Vergani, *Arturo Martini o l'ordine nel disordine*, in "Corriere della Sera", 4 novembre 1934.

¹²⁸ Cfr *Le lettere di Arturo Martini* 1992, op. cit., p. 35.

¹²⁹ Nei *Colloqui*, Martini ricorda che a Roma l'artista che più apprezzava era Mestrovic, "dietro al quale avevo lavorato qualche anno al tempo della Secessione di Roma (1914)" (Cfr G. Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, a cura di Maria e Natale Mazzolà, introduzione di G. Piovene, Milano, 1968, p. 129).

¹³⁰ In merito alla partecipazione di Martini alla Secessione romana del 1914 e alle vicissitudini legate all'opera rifiutata cfr M. V. Marini Clarelli, *Arturo Martini a Roma dalla Secessione alla Quadriennale*, in *Arturo Martini* 2006, op. cit., pp. 47-61.

accroupie di Maillol. Un primo approccio al nudo mestroviciano era già presente nella tensione erotica dell'ironica e sintetica *Mascherina* (fig. III.53) realizzata da Martini intorno al 1911.

Martini ritorna a Roma nell'estate del 1915, dopo essersi recato per la seconda volta a Parigi, sempre con Rossi, e trascorrerà nella capitale italiana un periodo di licenza nel novembre del 1917.

E' molto probabile conosca Selva (anche se la loro amicizia è documentata da lettere risalenti appena agli anni Trenta)¹³¹ e che, già in queste date, frequenti il fervente ambiente artistico culturale di Villa Strohl-fern (come si desume da una lettera a Natale Mazzolà).¹³² Durante la guerra non realizza nessuna scultura ma elabora mentalmente le esperienze vissute: le lettere indirizzate a Giovanni Comisso nel 1916 testimoniano l'esigenza di un ritorno a espressioni originarie; lo stesso libro curato da Comisso e intitolato *Nostalgie Parigine* sembra indicare, ancora una volta, in che direzione sono rivolti i suoi sogni. Quando alla fine del 1919 ottiene, grazie all'interessamento di Margherita Sarfatti, uno studio a Rovenna sul lago di Como, e stabilità economica, riprende a pieno la scultura realizzando le opere esposte nel 1920 e dando frutto alle suggestioni assimilate negli anni precedenti.

Fra queste, il *Busto di fanciulla* (fig. III.55), ovvero *Testa di fanciulla*, è un'opera veramente innovativa nel contesto italiano scultoreo ancora diviso fra un pittoricismo di derivazione medardiana, scomposizioni futuriste e figurazioni di ascendenza simbolista.¹³³ Martini è il primo a comporre per volumi nitidi e puri, trascurando la psicologia del soggetto, concentrandosi invece su una superficie uniforme e liscia che non cattura la luce ma la lascia scivolare. Nei *Colloqui* lo scultore scrive che le opere di questo periodo rappresentano l'esperienza della teoria del "sasso" che implica la

¹³¹ Cfr le lettere di Martini a Selva, datate 2 luglio 1936 e 1 febbraio 1937, riguardanti la proposta senza successo avanzata da Selva di candidare Martini all'Accademia d'Italia, sono state trascritte in F. Antonacci – G. C. de Feo 2008, op. cit., p. 11 e nota n. 20 a p. 15.

¹³² Lettera di Martini a Mazzolà, 14 ottobre 1921: "[...] Ti ricordi un giorno a Villa Strohl-Fern che mi dicevi quanto avresti desiderato avere uno studio in quel parco severo e selvaggio? Io ho uno di questi studi, e ora tutta la forza e la poesia è con me"; la lettera è stata in parte trascritta in M. Quesada, *Arturo Martini in Gli amici di Villa Strohl-fern tra Simbolismo e Novecento*, catalogo della mostra (Galleria Arco Farnese, Roma, 28 aprile- 10 giugno 1983), a cura di L. Stefanelli Torossi, Roma 1983, p. 59-60.

¹³³ Cfr, *Busto di fanciulla (Testa di fanciulla)* in *Arturo Martini* 2006, op. cit., p. 92.

semplificazione sempre maggiore dei volumi fino a giungere a figure primarie; nella conferenza che tiene nel dicembre del 1920, intitolata *Il mondo visto plasticamente*, teorizza una scultura come “grembo plastico”, inteso come pienezza di forme naturali e primarie. Il riferimento dell’opera, come giustamente propone la Sarfatti, è in Maillol ed è ravvisabile nel ricordo parigino della *Flora* (fig. III.56, III.57, III.58) realizzata proprio fra il 1911 e il 1912, facilitato da alcune fotografie riprodotte nell’articolo di Werth nel 1913¹³⁴ e forse anche dall’attenzione che l’opera riceve proprio nel 1920 su “L’Amour de l’Art” da Marc Lafargue; il critico, affermando che Maillol ha contribuito a una rinascita classica, oltre alla figura intera, pubblica anche l’immagine della testa.¹³⁵ Il corpo umano visto attraverso il volume di un tronco “tutto rotondo e compatto”, la forma ancestrale della colonna, ha ispirato prima Maillol che per la *Flora*, fresco del viaggio fatto in Grecia, sembra non si sia rivolto a una modella; poi Martini che, concentrandosi sulla testa, costruisce architettonicamente i volumi innestando un ovale su un cilindro, imparando dal maestro le forme pure meditate a lungo sul disegno, le potenzialità sintetiche e antinarrative di una rappresentazione atemporale priva di esplicite tensioni espressive. Se da un lato negli scritti su Maillol le sue sculture stanti vengono spesso paragonate alle colonne,¹³⁶ non mancano pure, a partire da Octave Mirbeau, i riferimenti al “sasso” e al “grembo”.¹³⁷ E’ dunque evidente che ci si muove in un ambito di produzione artistica e critica aggiornata sul lavoro svolto dalla scultore francese e sul suo riscontro letterario, nell’anno, il 1920, in cui la sua fondamentale opera, il bozzetto per il *Monument à Cézanne*, sarebbe stata esposta alla Biennale.

¹³⁴ L. Werth 1913, p. 68 e p. 71.

¹³⁵ M. Lafargue 1920, op. cit., p. 187 e p. 188.

¹³⁶ Lafargue, per esempio, scrive di Maillol: “Il a voulu faire ces statues et belles comme des colonnes” e facendo poi riferimento a “son incomparable sens décoratif”, aggiunge: “On sent, devant un Maillol, qu’une statue à son sens ne devrait pas être faite pour l’expression unique d’un seulement, mais pour compléter une architecture d’arbres, de pierres, de briques”. (Cfr, M. Lafargue 1920, p. 188 e p. 189).

¹³⁷ Scrive Mirbeau, insistendo sulla rotondità della donna in Maillol e, in modo implicito, sulla sua fecondità: “Tout en elle est puissant, plein, ferme et rond, comme sont ronds les bourgeons et les bulbes, comme sont ronds les oeufs, comme est rond tout qui contient une force et un germe” (“Tutto in lei è potente, pieno, sodo e rotondo, come rotondi sono le gemme, i bulbi, come rotonde sono le uova, come rotondo è tutto ciò che contiene una forza e un germe”), cfr O. Mirbeau 1905, p. 328. Lo stesso titolo *Flora* racchiude tutta la forza generatrice della Natura e, applicata a una delle opere più rappresentative di Maillol, simboleggia le potenzialità di una plastica rinnovata che trova la sua ragione nelle forme primarie.

Martini, comprendendo che la scultura è un problema di linguaggio astratto e di autonomia dello stile, guardando a Brancusi, si rivolge a Maillol, come un controveleno, per trovare una grammatica della figura che tenda all'astrazione, ma che sia ancora vincolata alla figura.

A Vado Ligure, fra il gennaio e il marzo del 1921, Martini realizza *Fecondità* (fig. III.59), espressione plastica della teoria da lui presentata pochi mesi prima;¹³⁸ esposta in aprile nella mostra di “Valori Plastici” a Berlino, una sua fotografia verrà pubblicata a settembre sulle pagine della medesima rivista. Se il raffronto pittorico suggerito da Fergonzi con la *Vergine del tempo* (fig. III.62) di de Chirico, pubblicata nello stesso ambito l'anno precedente e considerata “uno dei più dichiarati manifesti di ritorno classicista dell'epoca”,¹³⁹ ha senza dubbio suggerito a Martini l'indirizzo artistico più consono al gusto di Broglio e della sua rivista, il modello scultoreo va ricercato in Maillol. La fisionomia, impostata su un insieme di forme gonfie e compatte, è tratta dalla “*lourde et massive Pomone*”, prototipo per eccellenza delle statue stanti di Maillol e, grazie anche ai suoi attributi dei fiori nei capelli e delle mele nelle mani tese, incarnazione stessa della fertilità, della pienezza e della maturità. L'operazione fondamentale che Martini applica sulla *Pomone*, fra le poche opere di Maillol illustrate e commentate nell'articolo di Lafargue nel 1920, è quella di toglierle la decoratività. *Fecondità* risulta costruita secondo un unico blocco come la *Femme debout* (fig. III.61): il volto, i capelli, le braccia sollevate si fondono in una sola volumetria. I tratti sottili appena accennati dello sguardo sereno (che si ritrovano nella *Femme en genoux*) non distolgono l'attenzione sulla forza riproduttrice che trapela dalla rotondità dell'insieme, ripresa anche nella curvatura del piedistallo a doppia bombatura. Tuttavia l'opera più importante a cui Martini guarda è la *Femme debout se coiffant* (fig. III.8),¹⁴⁰ di cui riprende la superficie uniforme appena abbozzata e senza avvallamenti, e soprattutto la soluzione del piede sollevato che le procura, secondo gli scritti di Denis su Maillol, quella “*bienheureuse naïveté*” arcaica, sensuale, venata di un'ironia picassiana.

¹³⁸ Cfr *Fecondità* in Arturo Martini 2006, p. 98.

¹³⁹ Cfr F. Fergonzi, *Martini e l'esperienza di “Valori Plastici”* in *Arturo Martini: il gesto e l'anima* 1989, Milano 1989, pp. 38-48.

¹⁴⁰ Le immagini di *Pomone*, *Femme debout*, *Femme en genoux*, *Femme les bras levés* sono tutte pubblicate nell'articolo di L. Werth 1913, op. cit..

Il dormiente (fig. III.63) del 1921 rappresenta poi il confronto con l'opera più caratteristica di Maillol, la *Méditerranée*.¹⁴¹ Realizzato più grande del vero (come del resto aveva fatto anche lo scultore francese, accentuandone così il valore monumentale), è ritenuto da Martini l'opera maggiore "al di sopra d'ogni stile e pari allo spirito soffiato da Dio",¹⁴² vent'anni più tardi, ricordando questo e altri lavori del periodo, la definirà "Sassi che si componevano".¹⁴³ Nella versione maschile martiniana del nudo seduto, appoggiato a un masso, i volumi sono ampi, possenti e rotondeggianti; rispetto alla *Méditerranée*, oltre alla solenne calma della rappresentazione, e al preciso innesto dei volumi che determinano l'addome, viene osservato soprattutto il vocabolario sintetico e liscio delle superfici che Maraini, commentando l'opera di Martini, vedrà negativamente come "soppressione di dettagli [...] tali da far somigliare la statua a un goffo pupazzo imbottito".¹⁴⁴

Se la tematica del sonno viene giustamente messa in relazione con le opere metafisiche di de Chirico, il lirismo fanciullesco, la commistione fra mito agreste e fiaba popolare che trapela dall'opera, collegano Martini a Ernest Ballach, già indicato da Carrà nel 1920 come possibile fonte nella comune ricerca di "forme prime". La conoscenza dell'opera di Barlach risale probabilmente al soggiorno monacense del 1909, quando su "Kunst und Künstler" esce il primo articolo di Karl Scheffler dedicato all'artista tedesco;¹⁴⁵ fra le opere illustrate, il disegno raffigurante la *Russische bettlerin* (fig. III.66) (mendicante russa) ha suggerito di certo il plasticismo compatto, la forma chiusa volumetrica de *La monaca* (fig. III.65), esposta alla mostra di Ca' Pesaro nel 1919, notata da Ojetti per "le gravi masse delle vesti [...] distribuite con sapienza".¹⁴⁶ Delle altre due immagini, due distinte versioni del *Sterndenter* (fig. III.64) (Astrologo), quella dell'uomo dall'aspetto trasognato, seduto a terra mentre osserva il cielo, rappresenta una possibile fonte per il *Dormiente* di Martini.

¹⁴¹ Cfr *Il dormiente* in Arturo Martini 2006, p. 104; per un'attenta osservazione dell'opera dal punto di vista strutturale e il suo collocamento all'interno di Valori Plastici si veda F. Fergonzi 1989.

¹⁴² Scrive Martini a Mazzolà in dicembre (*Lettere* 1992, p. 92).

¹⁴³ Dirà Martini a Gino Scarpa (*Colloqui* 1997, p. 191).

¹⁴⁴ A. Maraini, *I Valori Plastici*, in "La Tribuna", 1 agosto 1922 (Cfr *Il dormiente*, 1921 in Arturo Martini 2006, p. 104).

¹⁴⁵ K. Scheffler, *Ernst Barlach* in "Kunst und Künstler", vol. VIII, 1909-1910, pp. 265-270.

¹⁴⁶ U. Ojetti, *Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia*, in "Corriere della Sera", 19 agosto 1919.

Barlach aveva soggiornato in Russia nel 1906, risentendo del fascino delle tendenze artistiche locali che finirono con l'esaltare maggiormente il fondo simbolista ed espressionista dell'artista; da quel momento si inserirono nelle sue opere tematiche riguardanti i contadini, i poveri e il misticismo popolare, la solidarietà e la religiosità arcaica, che Martini sembra accogliere nella sua poetica, dando soprattutto adito al tema delle stelle, del sogno e dell'attesa. Se il viaggio immaginario di Martini in Russia nel periodo prebellico (ritenuto attendibile da Carrà che lo inserisce nell'introduzione della personale del 1920) viene oggi ridimensionato in una vacanza a porto d'Anzio nell'estate del 1915 con due nobili russi (di cui il principe Mistrofan Rucavisc'nicov era uno scultore dilettante), gli elementi plastici che lo avvicinano a quella cultura artistica risultano dunque mediati da Barlach.

Un'opera cruciale di Barlach che ha di certo suggestionato la produzione di Martini dei primi anni Venti è il rivestimento ligneo di un caminetto (fig. III.67) realizzato nel 1915 per la casa dell'architetto Erich Mendelssohn, considerata fra i centri d'incontro più importanti della cultura berlinese del tempo. A focalizzare l'attenzione su questo lavoro è un ulteriore articolo illustrato di Scheffler, nel dicembre 1920, sulla rivista "Kunst und Künstler".¹⁴⁷ Si tratta di un grande rilievo e due formelle laterali raffiguranti la vita domestica dell'uomo e della donna che, parafrasando il testo, amano il focolare e la terra ma anche aspirano perdutamente alle stelle. Scheffler, sottolinea come il valore dell'opera di Barlach consista nella concezione del rilievo (intesa in modo molto pratico secondo gli insegnamenti di Hildebrand), che permette attraverso una peculiare stilizzazione, di esprimere con mezzi plastici l'elemento puramente umano: cosicché un'inclinazione della testa, un gesto, una postura, il modo in cui le figure siedono accanto l'uno all'altra o si toccano, permettono di esprimere tutti gli stati esistenziali.¹⁴⁸ Non è del tutto azzardato supporre che Martini fosse a conoscenza di questi rilievi e dei commenti critici che avevano suscitato, prima ancora dell'uscita dell'articolo di Scheffler. Il tema trattato ne *Gli amanti* (fig. III.68), rilievo esposto nel

¹⁴⁷ K. Scheffler, *Neue holzskulpturen von Ernst Barlach*, in "Kunst und Künstler", dicembre 1920, pp. 99-103.

¹⁴⁸ Cfr idem.

1920 e raffigurante un contadino che abbraccia una donna offrendole un fiore,¹⁴⁹ si direbbe suggerito, anche per la compostezza dell'insieme, dalla scultura del tedesco. La Sarfatti, soffermandosi a lungo su quest'opera, vi coglie l'annuncio di una nuova modellatura rotonda, che tuttavia "conserva una certa piacente rigidità",¹⁵⁰ (che Armando Giacconi sembrerebbe imputare ai Secessionisti tedeschi);¹⁵¹ il nome di Maillol viene fatto dalla celebre critica altrove,¹⁵² commentando l'insieme delle opere esposte in quell'occasione. La riflessione di Martini sul rilievo nel 1920 non può esimere da un confronto con la *Relief Auffassung* hildebrandiana e da un'opera come quella di Barlach, stimata da Scheffler, e probabilmente non solo da lui, come il meglio che la scultura tedesca abbia prodotto negli ultimi decenni. Ma il suo sguardo è rivolto effettivamente alla Francia, ai bassorilievi prodotti prima della guerra che hanno fatto discutere la critica internazionale, e soprattutto lo sguardo è rivolto, ancora una volta, a Maillol. Se per la figura femminile de *Gli Amanti*, come spesso è stato notato, Martini rimedita la *Fanciulla del fiore* (fig. III.69) di Gino Rossi (1909), stimato da Fergonzi, "uno dei quadri che meglio hanno rappresentato la volontà di romantica riappropriazione del moderno linguaggio francese di tutta l'esperienza capesarina",¹⁵³ l'artista desume lo stile scultoreo delle forme sintetiche, "piatte" e rotondeggianti da bassorilievi come *Ruhende Frau* (fig. III.70) (donna che riposa), pubblicato nel 1913 su "Die Kunst für Alle".¹⁵⁴

Il movimento curvilineo del corpo raccolto, tipico in Maillol e in questo caso ristretto a uno spazio angusto, suscita l'interesse in Martini che, esplorando la dimensione orizzontale della scultura, si diverte a capovolgere le figure dell'artista

¹⁴⁹ Cfr *Gli amanti* in Arturo Martini 2006, op. cit., p. 94.

¹⁵⁰ M. Sarfatti, *Cronache d'Arte: la nuova galleria "Arte"*, in "Il Popolo d'Italia", 3 aprile 1920.

¹⁵¹ Scrive Giacconi: "Tra i fiori di questa mistificazione artistica, diremo delle sculture di A. M. copiate con una fedeltà addirittura scrupolosa dai primi pazzoidi che iniziarono questa specie di movimento artistico: i tedeschi, e Monaco ne fu la culla. Ma potrebbe anche darsi, a onor del vero, che il M. si sia ispirato poi ai seguaci di Parigi e di Vienna" (A. Giacconi, *Da Raffaello agli avveniristi*, in "Il Secolo Illustrato", VIII, n. 8, 15 aprile 1920); la citazione è tratta da *Cronologia* in Arturo Martini 2006, p. 279.

¹⁵² Cfr M. G. Sarfatti (a) 1920.

¹⁵³ Cfr F. Fergonzi 1989, p. 38.

¹⁵⁴ A. Fortlage, *Kunst des 19. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz*, in "Die Kunst für Alle", 28. 1913, pp. 176-178; nella didascalia dell'opera, pubblicata a p. 177, è detto che l'opera è stata esposta alla mostra di Paul Cassirer a Berlino. L'opera lignea è oggi conosciuta con il titolo *Femme accroupie* (1906-1907).

francese e a proporle su un piano diverso. Si consideri *Ofelia* (fig. III.72), realizzata a Vado nell'estate 1922: su una base ovoidale, la donna, supina, porta le gambe al grembo come un bambino che dorme raggomitolato (non certo defunto); girata e immaginata a tutto tondo, è possibile scorgere in lei il ricordo, trasfigurato dalla fantasia, delle varie *Femme accroupie* realizzate dall'artista francese. E' verosimile che lo scultore conoscesse anche l'opera grafica di Maillol; molto suggestiva deve essergli sembrata la xilografia destinata all'illustrazione delle *Egloghe* di Virgilio, raffigurante *Hylas disparu dans une fontaine* (fig. III.71), realizzata intorno al 1912 circa. Le due opere presentano un soggetto simile: un corpo immerso nell'acqua, suggerita dall'arabesco ornamentale che circonda Ila e dall'ondulazione nel panneggio di Ofelia; condividono inoltre lo spazio chiuso della rappresentazione (delimitato dalla cornice della xilografia e dalla base ovoidale della scultura), che è la dimensione della mitologia in Maillol e quella della poesia in Martini.

Nonostante il decorativismo, sebbene stilizzato, *Ofelia* presenta una purezza formale ravvisabile soprattutto nel volto ovale e liscio della donna, che ricorda quello goticizzante della coeva *Leda* (già avvicinata alle opere sintetiche di Bourdelle), ma che può essere anche riletto attraverso il busto di *Isabella d'Aragona* di Francesco Laurana, conservato al Louvre; Laurana, come è stato osservato da Fergonzi, era uno scultore molto dibattuto nel primo decennio del secolo, e in particolare questa sua opera risulta fra quelle predilette da Modigliani per le sue ricerche di volumi astratti e geometrici.¹⁵⁵

Se i riferimenti nell'*Ofelia* risalgono per lo più al lontano soggiorno parigino del 1912, il patrimonio stilistico e iconografico, assimilato in quella cruciale esperienza, rimane ben custodito nella memoria dello scultore che continuerà ad attingervi, anche alla fine degli anni Venti, creando opere segnalate per l'equilibrio fra modernità e classicità, d'impronta rivoluzionaria.

¹⁵⁵ Cfr. F. Fergonzi, *Le teste del 1912, tra rinascimento e cubismo in Modigliani scultore*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 18 dicembre 2010- 27 marzo 2011), Milano, 2010, pp. 145-148; Fergonzi pubblica inoltre un'interessantissima fotografia che ritrae Amadeo de Souza Cardoso, artista portoghese molto amico di Modigliani, nel suo appartamento di Parigi con il calco del Busto di Isabella d'Aragona di Laurana (1910 circa). E' possibile che Martini frequentando a Parigi Modigliani, avesse avuto modo di cogliere le potenzialità plastiche di un'opera quattrocentesca nel rinnovamento della scultura moderna.

Nel 1930 Martini espone alla Galleria Guglielmi di Torino un nudo femminile dormiente intitolato *La Pisana* (fig. III.74), ispirato all'eroina delle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo.¹⁵⁶ L'opera, realizzata a Villa Strohl-Fern nel 1928, conosce un'immensa fortuna critica e viene per lo più letta come una svolta per l'artista, dopo un lungo periodo di produzione ispirata all'arte etrusca.

Se Emilio Zanzi, sulle pagine di "Emporium", si sofferma liricamente sulla "scultura senza tempo, che pare emersa dalle acque e venuta a noi da mitiche e pagane lontananze",¹⁵⁷ è Giuseppe Lo Duca, commentando il premio nazionale alla scultura ricevuto nel 1931 da Martini, a cogliere in modo esplicito un legame con l'*Ofelia*: "Tra *L'Ofelia* e *La Pisana* v'è un lungo spazio di tempo e di opere; ritornando a *La Pisana* col ricordo de *L'Ofelia* [...] egli prova il saldo equilibrio del suo spirito".¹⁵⁸

Martini, forse suggestionato dal breve viaggio a Parigi nel maggio 1927,¹⁵⁹ focalizzando sul nudo in termini di aggiornata modernità, rimedita l'*Ofelia* realizzata nel 1922 ed esposta solamente alla terza Biennale romana: spogliata degli abiti, non più supina ma prona, la testa ugualmente sul cuscino, *La Pisana* conserva il fascino di creatura del sogno ma, nonostante il volto enigmatico senza pupille, ha l'aspetto di una donna vitale, in carne e ossa, "casta e lussuriosa".¹⁶⁰ La ricerca di Martini si basa su problematiche tutte formali, grazie a una più matura riflessione su Maillol.¹⁶¹ Lo studio sul modello vivo (l'opera era stata plasmata calcando il gesso direttamente sul corpo di una modella) appare funzionale alla composizione armoniosa dei volumi pieni e saldi. La trattazione sintetica dei piani anatomici, la grana porosa della superficie della pietra l'avvicinano alle terracotte di Maillol, nel cui repertorio non è difficile scorgere dei nudi

¹⁵⁶ Cfr *La Pisana* in Arturo Martini 2006, p. 138-139.

¹⁵⁷ E. Zanzi, *Cronache torinesi*, in "Emporium", vol. LXXII, n. 428, agosto 1930, pp. 115-121; la citazione è a p. 121.

¹⁵⁸ G. Lo Duca, *Il Premio Nazionale della Scultura ad Arturo Martini*, in "Rassegna dell'Istruzione Artistica", 1931, pp. 202-213.

¹⁵⁹ Il 1927 è un anno cruciale per Maillol e Parigi: il *Monument à Cézanne*, rifiutato dalla città Aix-en-Provence, viene posto al Jardin des Tuileries, dove ora si trova una versione in piombo; l'originale in marmo è conservato presso il Musée d'Orsay.

¹⁶⁰ E. Zanzi 1930, p. 121.

¹⁶¹ Scrive dell'opera Lionello Venturi, cogliendo un "salto" qualitativo rispetto ai lavori precedenti: "Un primitivismo di maniera si può ancora scorgere nella testa, ma non più nel corpo. La forma è di un rigore assoluto, d'una semplicità esagerata, eppure vibrante, sensibile, sensuale, mentre la serenità della perfezione eleva la sensualità al piano della vita teorica" (L. Venturi 1930, p. 562).

di spalle prona: dalle xilografie per le illustrazioni (fig. III.75), ai disegni (forse ammirati alla Biennale del 1928?),¹⁶² alla *Femme accroupie* (1908-1930),¹⁶³ numerosi esempi di bellezza opulenta e vigorosa suggeriscono ardue e sensuali torsioni del busto femminile, possibili fonti per l'opera martiniana (fig. III.76 e III.78). L'anno dell'ideazione dell'opera coincide poi con l'uscita su "Dedalo" del lungo e fondamentale articolo di Alazard che esaltando l'equilibrio e la calma dell'arte di Maillol la definisce, riprendendo Denis, "nuda e ingenua" e capace di esprimere l'ideale classico attraverso il gusto di volumi generosi e l'ampiezza delle forme. Se Alazard ritiene che Maillol abbia fatto proprio il precetto di Ingres, "le gambe siano forti, siano come colonne e l'insieme del corpo respiri salute e maturità",¹⁶⁴ Martini stesso, riconducendo l'idea del nudo a una suggestione infantile di una "visione del grande deretano sui tronchi delle cosce, bianco, che esplode",¹⁶⁵ si appella a un prototipo femminile tipico di Maillol e a una terminologia (le gambe paragonate a tronchi, a colonne) rapportabile al suo stile.

La Pisana rappresenta un traguardo rilevante per Martini e per la scultura italiana: assimilando l'opera di Maillol, l'artista raggiunge l'equilibrio tra la sintesi dei volumi e il carattere fisico ed epidermico del nudo. A sottolineare l'importanza dell'opera interviene Lionello Venturi che la definisce "classica e non neoclassica", intendendo che l'artista è ormai in grado di competere nel nudo con la grande scultura del passato senza far appello ad archetipi ineguagliabili.¹⁶⁶

¹⁶² Una possibile fonte per la torsione della schiena che mette in risalto i glutei volumetrici della donna può esser vista anche nel disegno pubblicato da Lafargue nel 1920 (fig. III.28).

¹⁶³ Maillol progetta *Femme accroupie* contemporaneamente al *Monument à Cézanne*: due disegni riportano entrambi gli schizzi preparatori e le opere sono realizzate con lo stesso marmo rossiccio e lucente, di grana grossa, proveniente dal monte Canigou nei Pirenei. Stando alle testimonianze dei visitatori del suo atelier, sembra che Maillol fosse particolarmente fiero della bellezza del materiale e di questa statuetta (cfr. *Femme accroupie* in U. Berger-J. Zutter 1996, scheda n. 81, p. 198).

¹⁶⁴ (J. Alazard 1928, op. cit., p. 193).

¹⁶⁵ N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Colloqui sulla scultura. 1944-1945*, Treviso, 1997.

¹⁶⁶ L. Venturi 1930, op. cit., p. 562.

Maillol: l'affermazione di un linguaggio scultoreo attraverso le esposizioni.

Nei capitoli precedenti ho messo in evidenza come l'opera di Maillol sia stata inizialmente recepita da quegli artisti italiani che hanno soggiornato a Parigi negli anni dell'anteguerra, periodo cruciale per le sperimentazioni di un nuovo linguaggio scultoreo di reazione all'impressionismo e alla plastica rodiniana.

Andreotti, Romanelli, Martini, e in modo indiretto Selva, hanno conosciuto in Maillol una tappa fondamentale dell'evoluzione della loro plastica; il loro esempio dimostra la precocità della diffusione della sua opera nonché le possibili declinazioni della sua lezione innovativa.

Nell'arco degli anni Venti altri scultori italiani si misurano con Maillol, quando l'artista ha ormai raggiunto la notorietà e il confronto con il maggior rappresentante del classicismo francese appare d'obbligo. Le loro opere, presentate nelle principali esposizioni dell'epoca, recensite e riprodotte sulle riviste del tempo, sono indicatori dell'affermazione di un nuovo linguaggio scultoreo e di come venga recepita la "componente francese", applicata alla scultura di figura e in genere alla decorazione, entro la revisione di linguaggi "nazionali". Le Biennali del 1928 e 1930 rappresentano poi un palcoscenico d'eccezione che mette in luce i diversi aspetti di un'assimilazione diversificata.

Tutta l'opera di Maillol può essere ricondotta a un numero ristrettissimo di tipologie, studiate nelle possibili varianti e declinazioni, frutto di un'invenzione risalente agli inizi del secolo. Se i suoi prototipi si risolvono prevalentemente in una figura distesa, una stante e una seduta, i legami con la sua plastica si colgono spesso nelle tematiche affrontate e in modo più significativo nell'aspetto stilistico.

Roma rimane il centro più vivace e l'aggiornamento scultoreo si coglie perlopiù negli artisti che frequentano Villa Strol-fern.

Un anticipatore in questo senso deve considerarsi Nicola D'Antino con il suo *Nudo di donna* (fig. III.79) realizzato nel 1909 ed esposto a Roma nel 1910, alla Mostra

della società degli amatori e cultori.¹⁶⁷ L'opera riscuote un grande successo: elogiata da Arduino Colasanti su "Emporium" per la "rara solidità", viene acquistata dal Comune di Roma.¹⁶⁸ D'Antino, fisso nella capitale dal 1906, è un frequentatore del salotto di Giovanni Prini,¹⁶⁹ al quale si deve probabilmente l'aggiornamento sulla plastica moderna dell'artista francese. Prini era infatti un estimatore di Maurice Denis: alcuni suoi disegni realizzati intorno al 1900 ne documentano la vicinanza tematica e stilistica; di certo l'artista genovese conosceva anche i suoi scritti e non meno le sue predilezioni verso i lavori di Maillol. D'Antino mette in risalto nell'opera la volumetria delle forme che semplifica in masse ampie e compatte, insistendo sul rapporto armonico delle proporzioni. La levigatezza delle superfici e la solidità compositiva si accompagnano a un'impostazione ancora naturalistica e un modellato "vibrante" rodiniano che tuttavia non si discosta da un'opera come *Baigneuse à la draperie* (fig. III.80), realizzata da Maillol nel 1905 circa e fotografata da Eugène Druet. Si tratta comunque di un episodio isolato da parte di D'Antino che in seguito svilupperà una propria tipologia di nudo femminile, stilizzato e sintetico sia di forme che di superfici, spesso irrigidito in posture decorative dall'impatto comunque moderno e riconducibile alla plastica francese.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Su Nicola D'Antino (Caramanico 1880-Roma 1966) si veda M. Quesada, *D'Antino, Nicola* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, Roma 1986 e M. G. Tolomeo Speranza, *Nicola D'Antino*, Roma 1987.

¹⁶⁸ A. Colasanti, *L'Esposizione internazionale d'arte in Roma*, in "Emporium", n. 185, maggio 1910, pp. 375-383.

¹⁶⁹ Se la vicinanza di Prini a Maurice Denis artista si riscontra in alcuni disegni realizzati intorno al 1900, è probabile che l'artista originario di Genova conoscesse Denis anche come critico e dunque fosse aggiornato sui suoi scritti e le sue predilezioni verso l'opera di Maillol (cfr S. Sinisi, *L'universo poetico di Giovanni Prini* in *Giovanni Prini* 1992, p. 12). Sembra che lo studio di Prini e soprattutto i ricevimenti che dava il sabato a casa sua fossero una tappa obbligata della giovane bohème romana costituita da musicisti, letterati e una larga cerchia di artisti, tra cui spiccano i nomi di Balla, Boccioni e Severini, non ancora avviati verso l'avventura futurista (cfr idem, p. 11). Già nelle opere a cavallo del secolo e nei primi anni del soggiorno romano; negli sfondi paesaggistici di alcuni disegni e dipinti a olio, realizzati intorno al 1900, si ritrova spesso, a esempio, il caratteristico motivo dei filari di alberi disposti in sequenza ritmica secondo una cadenza di sapore musicale, che può ricordare Maurice Denis. E ancora al sintetismo di Denis sembra rinviare la resa della figura umana.

¹⁷⁰ Vittorio Pica, nel 1921, presentando quindici opere dello scultore abruzzese alla collettiva della galleria Pesaro aveva accennato alla "equilibrata armonia delle masse" e alla "delicata grazia dei particolari" delle "vaghissime statue in bronzo", rinunciando però a tracciarne una genealogia stilistica (cfr, V. Pica, *Mostra collettiva di Giuseppe e Adele Carozzi, Amedeo Bocchi, Nicola D'Antino e Renato Brozzi*, Galleria Pesaro Milano, maggio 1921, Milano 1921);

Verso gli anni Venti Alfredo Biagini, che fino a quel momento aveva alternato il suo repertorio di animalista e decoratore, (abbiamo considerato alcuni suoi lavori per il cinema teatro di S. Lorenzo a Roma in relazione a Bourdelle), volge l'attenzione verso lo studio di figure femminili. Biagini è un'artista particolarmente integrato nell'ambiente della capitale: ha lo studio a Villa Stholl-fern, è in stretto contatto con Drei e Selva, (assieme a quest'ultimo sono gli unici scultori nel 1918 a partecipare all'importante rassegna mostra d'arte giovanile nel Casino Spillmann al Pincio, allestita da Carlo Tridenti, Marcello Piacentini e Antonio Maraini); fa parte delle commissioni per le due Biennali romane, alle quali espone; ha partecipato con il gruppo di "Valori Plastici" (e dunque con Martini) alla mostra che si tenne a Berlino nel 1921 e l'anno successivo, nel 1922, alla Fiorentina primaverile, evento che ufficializza il movimento. In questa fase lo scultore attua un recupero della classicità romana e rinascimentale, maturando la concezione di una rigorosa costruzione architettonica della forma e il gusto per un'ineccepibile politezza formale che lo avvicina al 'ritorno all'ordine' novecentista e alla plastica di Maillol.

Alla Biennale del 1924 Biagini espone la *Bagnante* (fig. III.81),¹⁷¹ una "castigatissima figura bronzea" che suscita l'interesse di Ugo Nebbia.¹⁷² L'opera viene identificata con la "fontanina nella sala etrusca", citata da Cipriano Efisio Oppo nel descrivere la Quirinetta,¹⁷³ ritrovo mondano della capitale ricavato dall'architetto Marcello Piacentini, fra il 1923 e il 1926, nei sotterranei del teatro Quirino.¹⁷⁴

Emilio Lavagnino, in seguito, è stato il primo a suggerire per l'opera di D'Antino un legame stilistico con la contemporanea scultura francese (E. Lavagnino 1956, II, pp. 1151 e 1153).

¹⁷¹ XIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1924, p. 116, n. 34.

¹⁷² U. Nebbia (b) 1924, op. cit., p. 67.

¹⁷³ C. E. Oppo, C. Tridenti, *La Quirinetta*, Roma 1927.

¹⁷⁴ L'opera, alta cm 67, è stata di recente esposta in occasione della rassegna *Scultori italiani tra Simbolismo e Déco* (26 ottobre-31 dicembre 2011), curata da Lela Djokic presso la Nuova Galleria Capo dei Fiori di Roma (il catalogo non risulta stampato). Per lo stesso edificio Biagini, chiamato da Piacentini nel 1927, aveva realizzato tutto l'apparato plastico, in cui rivisitava con modi e iconografia etrusco-romana gli amati temi degli animali esotici e del mito classico, impiegando vari materiali fra cui la terracotta, il bronzo, l'argento, lo stucco e i mosaici. La collaborazione di Biagini con l'architetto Piacentini proseguì per tutti gli anni Trenta, confermando il ruolo inventivo dello scultore decoratore nella rievocazione della plastica di gusto classico (cfr V. Terraroli 1988, op. cit.). Valerio Terraroli, nella scheda dedicata a Biagini nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, dichiara che un bronzo intitolato *Bagnante* è conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma; l'informazione non ha trovato riscontro.

Il tema e l'atteggiamento del nudo femminile ricordano la *Baigneuse* detta anche *Vénus à sa toilette* (1906) di Bourdelle esposta alla Secessione romana del 1914, edita da Hébrard ma soprattutto vicina alle opere innovative di Maillol. Se da un lato Biagini a Parigi (dal 1909 al 1912) aveva lavorato molto per lo stesso fonditore, le superfici così levigate e i piani uniformi e larghi, la compostezza e l'equilibrio calmo della raffigurazione riflettono le ricerche mailloliane condotte sul nudo femminile, ravvisabili ancora nella *Jeune fille agenouillée* e nella *Femme debout se coiffant*.

Alla Mostra del Novecento nel 1926 Biagini incontra il successo della critica presentando una *Venere* stante con un frutto in mano (fig. III.81), secondo una soluzione che ricorda la *Venus Victrix* (1916) di Renoir (fig. III.83). Una fotografia della scultura in gesso, scattata di lato e pubblicata da Roberto Papini su "Emporium",¹⁷⁵ restituisce l'immagine di uno studio di forma, bilanciato nella distribuzione delle masse sintetiche in una composizione salda e compatta, che esprime monumentalità e calma classica.

Qualche mese più tardi, alla Biennale veneziana, l'attenzione verso la "nitida plastica" di Biagini si focalizza sul *Cercopiteco rosso*; tuttavia un'ulteriore *Venere* (fig. III.84) inviata dall'artista, secondo Nebbia priva di "spiccato carattere", riceve un numero considerevole di riproduzioni.¹⁷⁶ Figura infatti anche fra le tre opere scelte da Maraini su "La Fiera Letteraria" a illustrare, assieme alla *Madre Marchigiana* di Dazzi per il *Monumento ai Caduti di Fabriano* e il *San Francesco* di Wildt, le linee più rappresentative della scultura italiana del momento.¹⁷⁷ Nell'opera bronzea il raffronto è con il *Monument à Cézanne*, visto attraverso i primi studi al monumento, quando la donna è pensata ancora seduta, la gamba sinistra piegata sulla destra distesa;¹⁷⁸ ma vi è anche il ricordo della *Pomone* nell'atto di offrire un frutto; il tutto declinato attraverso un accentuato gusto architettonico decorativo (che in parte rimanda anche alle opere di Selva ma spogliate da ogni residuo di secessionismo). Al di là di prestiti più o meno espliciti e unidirezionali, l'assimilazione della lezione moderna di Maillol è

¹⁷⁵ R. Papini 1926, op. cit.; la fotografia è a p. 82.

¹⁷⁶ U. Nebbia 1926, op. cit., p. 168 mentre la fotografia è riprodotta a p. 172.

¹⁷⁷ A. Maraini (b) 1926, op. cit..

¹⁷⁸ Si veda a esempio il bozzetto per il *Monument à Cézanne* pubblicato da O. Grautoff 1911, op. cit., p. 600.

nell'adozione di una plastica che si esprime secondo un ritmo equilibrato, attraverso piani larghissimi e una porosità diffusa, che distinguerà la produzione dell'artista per tutti gli anni Trenta; il suo successo sarà allora testimoniato dalla personale della Biennale di Venezia nel 1936 e da quella allestita alla Terza Quadriennale di Roma nel 1939, dove figurerà con ventisei sculture.

La Biennale del 1926 segna anche per Cataldi un avvicinamento alla plastica di Maillol.

E' probabile che l'artista, sfogliando nel marzo del 1925 le pagine de "L'Illustrazione Italiana" e imbattendosi nella riproduzione fotografica della *Venere africana* (fig. III.85) attribuita ad Alessandro Vittoria,¹⁷⁹ avesse colto l'incredibile attualità dell'opera. Preziosa fonte per il rinnovato classicismo italiano e in linea con le ricerche mailloliane condotte in Francia, l'opera rinascimentale presenta una calma raffigurazione bilanciata, volumi sintetici, superfici lisce e uniformi, un fascino primitivo, e quell'elegante grazia da sempre ricercata nei lavori di Cataldi. Nel "ben tornito e composto *Nudo di donna*" (fig. III.86) esposto a Venezia,¹⁸⁰ che nelle parole di Ugo Nebbia presenta "un gustoso arcaismo moderno",¹⁸¹ lo scultore riprende la fisionomia slanciata della *Venere africana* costruita sull'immagine architettonica di una colonna. La morbidezza delle carni visibile nei seni e l'aggraziata postura ancora ispirata alla danza infondono all'opera dal sapore decorativo un sentimento di umanità.

Due anni dopo, sempre a Venezia, la *Danzatrice* (fig. III.87) di Cataldi attira in modo particolare l'attenzione della critica che intravede un cambiamento nel metodo di lavoro dell'artista. Se Oppo vi riscontra "una maggiore essenzialità nella forma e nel modellato", ritiene tuttavia che la "lodevole ricerca" sia in contrasto con la "composizione piuttosto artificiosa",¹⁸² già notata da Prampolini che per la *Danzatrice* aveva scritto di "arcaismo pneumatizzato e contaminato da reminiscenze di stilizzazione

¹⁷⁹ P. M. Arese, *Il palazzo e la raccolta Castiglioni a Vienna*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 13, 29 marzo 1925, pp. 259-266; la fotografia della *Venere africana* è riprodotta a p. 260.

¹⁸⁰ *XV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1926*, catalogo, Venezia 1926, sala 32, n. 30, *Nudo di donna* (bronzo); una fotografia dell'opera è pubblicata a p. 37.

¹⁸¹ U. Nebbia 1926, op. cit., p. 166; la fotografia dell'opera è pubblicata a p. 167.

¹⁸² C. E. Oppo, *Alla Esposizione Internazionale di Venezia. Scultori italiani*, in "La Tribuna", 21 luglio 1928.

secessionistica”.¹⁸³ Carrà, recensendo l’esposizione e in riferimento alla nuova scultura italiana, preferisce invece parlare di “concetto geometrico” delle forme, mai raggiunto in precedenza dall’artista ma in linea con il percorso intrapreso fino a quel momento, che lo ha portato a una “maggiore consapevolezza dell’uso di volumi plastici”.¹⁸⁴

Cataldi nella *Danzatrice* osserva gli stessi modelli considerati in precedenza che approfondisce e declina negli aspetti non ancora indagati. Se il suo riferimento primo è in Maillol, nella *Venere africana* ritrova i volumi chiusi puri (esemplare il collo cilindrico) che avevano reso celebre la *Flora*. La difficile ricerca di un’armonia astratta conduce però lo scultore a un indurimento della composizione e a un allontanamento dal corpo inteso come adesione alla vita.

Il “riscatto” e il favore della critica giungono per Cataldi alla Biennale successiva, nel 1930 (anno che coincide con la morte dell’artista). Saporì, definendolo “misurato, aristocratico”, vede nella *Donna che si specchia* (fig. III.89 e III.90) “la somma della sua raffinatezza plastica. Nessun eccesso o squilibrio delle forme, nessuna palese stilizzazione.”¹⁸⁵ L’abbandono del “generico stilistico” da parte di Cataldi è rilevato anche nella recensione di Michele Biancale;¹⁸⁶ l’aspetto tuttavia che alla fine degli anni Venti sembra fare la differenza, rendendo una scultura degna di rilievo è la presenza del sentimento. Così, se Nebbia sottolinea che nell’opera di Cataldi “la tecnica ha aderito al pensiero, serbando intatto quel calore d’ispirazione”,¹⁸⁷ Biancale scrive che la *Donna allo specchio* “ha il merito di lasciarsi sentire in modo puntuale e totale”.¹⁸⁸

La maturazione stilistica di Cataldi passa dunque attraverso un’ulteriore riflessione sull’opera di Maillol, forse in parte indotta dall’articolo di Alazard uscito nel 1928 su “Dedalo”; lo storico, infatti, nelle opere recenti dell’artista francese, riscontra masse meno potenti e l’assenza d’ogni traccia d’influenza arcaica. Il successo nello stesso anno al Salon d’Automne della *Vénus* (fig. III.88), dopo una gestazione di dieci

¹⁸³ V. O. Prampolini (a) 1928, op.cit..

¹⁸⁴ C. Carrà, *Alla Biennale di Venezia. La nuova scultura italiana*, in “L’Ambrosiano”, 2 agosto 1928.

¹⁸⁵ F. Saporì 1930, op. cit.; la fotografia dell’opera è a p. 285.

¹⁸⁶ M. Biancale, *La Scultura Italiana alla Biennale di Venezia*, in “Il Popolo di Roma”, 15 maggio 1930.

¹⁸⁷ F. Saporì 1930, op. cit.

¹⁸⁸ M. Biancale 1930, op. cit..

anni, manifesto della nuova plastica mailloliana, spinge Cataldi a elaborare la propria Venere di matrice italiana, dopo aver assimilato dal francese la modellazione piena e salda; l'artista recupera nuovamente l'opera di Vittoria e declina il tema rappresentato secondo un equilibrio armonico delle proporzioni di gusto classico che si basa su un rinnovato confronto con la realtà.

Un altro artista di formazione romana, Ercole Drei, a Venezia nel 1928 propone quattro statue raffiguranti *La Tragedia*, *La Commedia*, *La Danza* e *La Musica* (fig. III.91-III.93); realizzate in gesso patinato e collocate nell'allestimento di Marcello Piacentini nel salone dedicato alla Mostra Teatrale, le opere non riscuotono grande successo. Oppo ritiene che Drei non abbia concepito le sculture per quell'architettura e che vi siano state collocate solo in un secondo momento: "troppo piccole per fare da statue risultano troppo grandi per fare da soprammobili".¹⁸⁹ Tuttavia è il loro "aspetto eginetico tanto gauche e così inaspettato nell'arte di Drei" a essere messo in discussione e non solo perché, nell'opinione di Oppo, si accorda male con i mobili in stile secondo impero-secessione; il critico preferisce l'artista nella "sua solita arte", non credendo "ai rinnovamenti di nature così massicce e definite".¹⁹⁰ Anche Carrà coglie nelle statue esposte il rimando alla "scultura prefidiaca", ma nell'arcaismo di Drei riscontra un "accento di modernità".¹⁹¹ Se si considerano le sue opere raffiguranti danzatori, (già viste in relazione a Bourdelle) e che il loro committente è Piacentini, per il quale da tempo nel 1928 Drei sta collaborando assieme a Biagini per il Palazzo di Giustizia di Messina, non sorprende l'attenzione rivolta alla plastica francese. In prossimità di nudi femminili, è inevitabile che lo sguardo si ponga su Maillol. Il corpo de *La Commedia*, a esempio, sembra letteralmente preso da *Femme les bras levés* o da il *Nu* di Maillol (fig. III.94), pubblicato nel 1924 su "L'Amour de l'Art". Le opere condividono piani espansi e una modellazione sintetica e uniforme, dove la ricerca dell'armonia è rivolta alla forma piena e semplificata che è decorativa e ancora desinianamente "naive".

Con *Lampada senza luce* (fig. III.95) nel 1928 Gaetano Martinez, artista perlopiù sconosciuto fino a questa data, inaugura con successo nel 1928 la sua presenza alla

¹⁸⁹ C. E. Oppo (a) 1928, op. cit..

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ C. Carrà (a) 1928, op. cit..

Biennale veneziana.¹⁹² Lo scultore, che si definisce un autodidatta (aveva interrotto gli studi prima della licenza elementare), originario di Galatina, in provincia di Lecce, aveva trascorso due anni a Roma, dove si era recato in occasione dell'Esposizione Universale del 1911, assimilando una plastica simbolista decadente di ambito rodiniano. Nel 1922 aveva fatto ritorno definitivo nella capitale con il proposito di cimentarsi nella statuaria monumentale. A Venezia figura con un'opera stilizzata e decorativa che non trova riscontri con la sua produzione precedente. Prampolini dedica ampio spazio all'immagine del gesso, unica opera a illustrare il suo articolo su "L'Impero", che definisce "figura muliebre plasmata con cura e certa purezza formale arieggiante nella posa alle figure dei sepolcri medicei di Michelangelo".¹⁹³ Martinez in più occasioni dichiara il suo credo nel Buonarroti, "l'artista di tutti i tempi o di ogni tempo" capace di esprimere le emozioni "nel corpo umano con forza architettonica"; e in modo esplicito riferendosi alla *Lampada senza luce* afferma di essersi ispirato allo scultore rinascimentale e di aver voluto qui creare "forme attuali attraverso le antiche forme".¹⁹⁴ L'attualità cui fa riferimento l'artista è quella della forma larga e sintetica e della superficie liscia e continua che non presenta dettagli e avvallamenti (le "bossues" rodiniane), restituendo volumi solidi ben definiti. La sofferenza e l'irruenza michelangiolesca (come anche quella di Rodin), espressa attraverso il corpo, si placa in una monumentale calma che nel corpo trova il veicolo per la rappresentazione di un'armonia astratta. Questo cruciale passaggio si spiega con l'adesione alla plastica di Maillol, mediata dall'ambiente artistico romano. Se il riferimento più puntuale è nel *Monument à Cézanne*, di cui Martinez riprende anche il movimento curvilineo e la semplificazione del panneggio ornamentale, la testa della donna rappresenta un debito con l'altorilievo *Désir* (fig. III.96). L'opera di Maillol, presentata per la prima volta al Salon d'Automne nel 1907, è fra le espressioni più decorative che maggiormente

¹⁹² Su Gaetano Martinez (Galatina 1892-Roma 1951) si veda G. Gentilini, F. Riezzo, *Gaetano Martinez scultore*, Matera, I ed 1999 e II ed 2001 (in particolare i contributi di G. Gentilini, *Gaetano Martinez, viatico di un autodidatta*, pp. 11-19 e di F. Riezzo, *Profilo biografico e accenni di fortuna critica*, pp. 71-76, e l'ampia bibliografia alle pp. 176-179. *Lampada senza luce*, premiata alla Biennale, nel 1936 venne fusa in bronzo e diventò fontana monumentale per la piazza Alighieri a Galatina.

¹⁹³ V. O. Prampolini 1928, op. cit.

¹⁹⁴ G. Martinez, *Come scultori musicisti e artisti vedono se stessi e i loro critici*, in "Il Lavoro Fascista", 19 febbraio 1931.

rispecchiano l'idea della composizione di masse e il carattere stereometrico degli elementi costruttivi; risulta ancora in primo piano nel 1924, quando viene riprodotta nella pagina d'apertura all'articolo di Robert Rey su "Art et décoration".¹⁹⁵

La vicinanza con lo scultore francese si fa più esplicita nella *Cariatide* (fig. III.97) inviata a Venezia nel 1930. Opera di "grandissime dimensioni", viene definita da Alfredo Petrucci, in un importante articolo su "La Gazzetta del Mezzogiorno", "statua organicamente concepita e condotta a termine con la più felice soluzione dei rapporti architettonici e plastici, sintesi magnifica di masse saporose e di audaci contrasti lineari".¹⁹⁶ Saporì, pubblicando l'immagine della *Cariatide*, ritiene che "le forme d'ampiezza monumentale, destinate all'aria libera" seducano Martinez;¹⁹⁷ Nebbia ne sottolinea la "larga composizione",¹⁹⁸ mentre Biancale scrive del "carattere architettonico e plastico" che l'artista "giunge a fondere, in modo che sembra perfino troppo agevolmente raggiunto", e lo premunisce contro le "faticose costruzioni".¹⁹⁹ L'opera riceve invece un rilievo particolare da Alberto Neppi su "Il lavoro Fascista" che, soffermandosi sulla scultura decorativa alla Biennale e trovando in Martinez "una sodezza monumentale e un'armonia di ritmi architettonici", la considera allo stesso livello dello *Studio di nudo* presentato da Maraini.²⁰⁰ Se la cariatide è un tema di primo piano per la generazione post rodiniana e rientra nel nuovo senso architettonico della scultura,²⁰¹ è evidente che Martinez abbia trovato un riferimento nelle opere di Selva,

¹⁹⁵ R. Rey 1924, op. cit..

¹⁹⁶ A. Petrucci, "La *Cariatide*" di Martinez, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 9 maggio 1930; all'articolo di Petrucci segue la pubblicazione di una lettera a Martinez del pittore Antonio Mancini, accademico d'Italia, che gli comunica la propria entusiastica approvazione (A. Mancini, *Il plauso di A. Mancini allo scultore Gaetano Martinaz*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 9 maggio 1930).

¹⁹⁷ F. Saporì 1930, op. cit.; citazione e fotografia a p. 284.

¹⁹⁸ U. Nebbia, *La XVII Biennale di Venezia. II*, in "Emporium", vol. LXXI, n. 426, giugno 1930, pp. 323-343; la citazione è di p. 338.

¹⁹⁹ M. Biancale 1930, op. cit.. Sull'opera ha scritto anche Gerando Dottori pubblicandone una fotografia (G. Dottori, *Gaetano Martinez*, in "Oggi e domani", 22 giugno 1930).

²⁰⁰ A. Neppi, *Alla XVII Biennale di Venezia. Tra le schiere di nudi e dei ritratti plastici*, in "Il lavoro Fascista", 9 settembre 1930; anche in questo caso viene dedicato ampio spazio all'illustrazione della *Cariatide*. Sull'opera si veda anche l'articolo di G. Dottori, *G. Martinez*, in "Oggi e domani", 22 giugno 1930; scultura illustrata.

²⁰¹ Una *Cariatide che regge una pietra* (fig. III.99) è inviata da Rodin al Salon d'Automne del 1909; l'opera, rielaborata a partire da un modello del 1883, viene esposta anche a Roma nel 1911; Leandro Ozzola la definisce "una figura di donna, che si potrebbe far arrotondare senza

specialmente nelle cariatidi realizzate per la fontana di Piazza dei Quiriti a Roma (fig. III.100), progettata nel 1924 e realizzata nel 1928. Tuttavia il modellato è più largo e sintetico, la superficie più uniforme; le giunture e gli innesti dei volumi (si veda in modo particolare l'addome della donna) denunciano un'attenta osservazione della *Méditerranée*.

Tuttavia l'esempio più rappresentativo di scultura decorativa in cui il ruolo di Maillol risulta fondamentale è nell'opera di Maraini, artista, critico e personalità pubblica di altissimo rilievo.²⁰² Fin dal Monumento alla Ristori (1912-1914),²⁰³ Maraini dimostra le sue attitudini verso un rinnovamento della scultura intesa in senso architettonico, attenta agli stimoli provenienti dalla Francia e aggiornata sulle teorie hildebrandiane. Se il primo importante riconoscimento viene nel 1921 con la mostra tenuta nella sede romana dell'AMI (Arte Moderna Italiana),²⁰⁴ la sua fama raggiunge il culmine nel 1924 alla XVI Biennale di Venezia grazie all'allestimento di una sala

romberne nessuna parte, proprio secondo la definizione data da Michelangelo all'ideale della perfetta scultura, che costituiva l'ultimo riflesso dei contorcimenti e aggrovigliamenti corporei dell'arte romanico-gotica. Questa di Rodin infatti è una scultura, che potrebbe essere descritta dai famosi versi, adoperati da Dante per le cariatidi, che ornavano le cattedrali dei suoi tempi. Questa, come quelle, sembra aaggranchiata per il raggrinzamento di un'intera forza spirituale" (cfr. L. Ozzola 1911, op. cit., p. 119). Una fotografia della *Cariatide* rodiniana viene pubblicata a pagina intera nel 1911 su "Die Kunst für Alle" (O. Grautoff, *Auguste Rodin* in "Die Kunst für Alle", XXVI, 1911, pp. 25-47). Sempre al Salon d'Automne nel 1909 altre due cariatidi stanti, destinate al Tempio di Kosovo, sono esposte da Mestrovic e in seguito conquisteranno il pubblico prima della Secessione viennese (1910), poi dell'Esposizione Internazionale di Roma (1911), venendo ampiamente riprodotte sulle riviste dell'epoca; si vedano a esempio quelle pubblicate da Pica 1915, p. 407. Sull'onda delle scoperte archeologiche e la valorizzazione delle collezioni di arte arcaica nei musei parigini, il tema della cariatide interessa in modo particolare anche Modigliani (cfr F. Fergonzi, *Questioni preliminari per Modigliani scultore* in *Modigliani scultore* 2010, op. cit., pp. 21-95); ed è un tema considerato anche da Maraini che all'individuale di Venezia, nel 1924, ne espone quattro realizzate nel 1915.

²⁰² Maraini dall'ottobre del 1927 al 1942 sarà segretario generale della Biennale veneziana; dal 1927 diventerà anche segretario del Sindacato regionale degli artisti toscani e dal 1932 commissario del Sindacato nazionale degli artisti. Sull'attività di Maraini alle Biennali si veda M. De Sabbata, *Tra diplomazia e Arte: le Biennali di Antonio Maraini, 1928-1942*, Udine 2006.

²⁰³ L'opera è stata discussa nel capitolo riguardante Bourdelle e l'Italia.

²⁰⁴ *Mostra di sculture, disegni e mobili di Antonio Maraini*, catalogo della mostra (Milano 1921), con presentazione di C. E. Oppo, Roma 1921; la mostra fu accompagnata da entusiastiche recensioni firmate da esponenti di rilievo (cfr U. Ogetti 1921, op. cit.; E. Cecchi, *Sculture di Antonio Maraini*, in "La Tribuna", 28 aprile 1921).

personale (ben quarantotto opere esposte) e alla presentazione in catalogo di Lionello Venturi che privilegia l'aspetto decorativo della sua opera.²⁰⁵

Fra il 1924 e il 1928 Maraini si avvicina al gruppo di Novecento di Margherita Sarfatti che nel 1929 gli propone di scrivere un saggio sulla scultura del Novecento che il critico intitolerà *Scultori d'oggi*.²⁰⁶ Nel testo Maraini ripercorre il cammino della scultura, dalla fine dell'Ottocento ai suoi giorni, dalle forme ancora "frammentarie" dell'impressionismo alla rivalutazione, grazie alla regola architettonica, dell'essenza plastica della statua.²⁰⁷ Un fondamentale apprezzamento è rivolto a Bourdelle, per merito del quale la figura umana torna a essere "mezzo epico di espressione e di decorazione architettonica".²⁰⁸ Tuttavia è Maillol a rappresentare per Maraini l'ulteriore e più completo punto d'arrivo, in quanto per primo l'artista francese sentì il valore essenziale della scultura, "non collegato ad uno scopo esterno e animato da una significazione eroica, ma insito proprio nel tondeggiare stesso della membratura umana isolata e spoglia d'ogni pensiero".²⁰⁹ La stima come critico si riflette nelle sperimentazioni artistiche del Maraini scultore, che fin dai primi anni Venti ripropone i volumi sintetici e la tornitura delle forme tipica del francese.

Dall'ottobre del 1927 fino al 1942 Maraini è segretario generale della Biennale veneziana e il suo ruolo spiega in parte la natura decorativa di tanta scultura esposta. "La bellissima *Bagnante* deliziosamente decorativa di Antonio Maraini", (fig. III.101) presentata a Venezia nel 1928, agli occhi di Alessandro Benedetti "prova a sufficienza che esser lui l'ordinatore e un po' il padrone di questa Biennale, non costituì affatto privilegio per esporre",²¹⁰ Benedetti, dalle pagine del "Corriere Adriatico", "si rammarica al contrario di tanta riservatezza".²¹¹ Carrà la definisce una "elegante

²⁰⁵ cfr, L. Venturi, *Mostra individuale di Antonio Maraini in XIV Esposizione Internazionale della città di Venezia 1924*, op. cit., pp. 79-80.

²⁰⁶ Il progetto non andò però in porto; il testo, redatto fra il 1929 e il 1930, corredato da numerose illustrazioni, fu infine pubblicato postumo nel 1986 (F. Bardazzi 1986, op. cit.).

²⁰⁷ Cfr F. Barzaghi 198, op. cit..

²⁰⁸ A. Maraini, ms. *Scultori d'oggi*, op. cit., c. 7

²⁰⁹ idem.

²¹⁰ A. Benedetti, *Il "900" italiano alla Biennale di Venezia* in "Corriere Adriatico", 27 luglio 1928.

²¹¹ idem

statuetta in bronzo” e vi riscontra un legame con l’arte cinquecentesca,²¹² ma per lo più l’opera, che presenta caratteri di maggior forbitezza formale rispetto alle realizzazioni precedenti, non incontra l’attenzione della stampa.

Nel 1930 ben altro riscontro riscuote lo *Studio di nudo* (fig. III.103) in pietra d’Istria. Neppi, sottolineando la classicità dell’opera, “nel fluido tronco mutilo” coglie “un senso di vaghezza primaverile, affidata a valori tattili scaltriti, ma non illusori, mentre il volto leggermente reclino d’Antinoo femminile col suo casco di grappoli e ciocche ondulate, richiama gli antichi miti, pur senza aduggiarci con pretese di perfezione ellenica”.²¹³ Perlopiù la critica si concentra sulla sua decoratività. Biancale scrive che in quest’opera Maraini giunge “a fondere, assai meglio che in passato, il suo senso statuario e il suo senso decorativo, speculati da un intelletto vigile che non gli permette issues precipitose e slanci non controllati”.²¹⁴ Carrà, trovando che lo scultore si contenga in un “decorativismo aggraziato”, (e per questo aspetto è vicino a Bernard), definisce l’opera “scultura prevalentemente pratica”, specificando che “non vuol dire faciloneria e assenza di gusto. Il gusto deve anzi esserne il fondamento”.²¹⁵ Saporì poi riconosce che Maraini intende “come pochi la collaborazione dello scultore con l’architetto”,²¹⁶ mentre Nebbia, pubblicandole la fotografia in prima pagina nell’articolo su “Emporium”, sottolinea nell’artista la “tendenza a definirsi con una maggior larghezza e un più sentito accorgimento stilistico decorativo”.²¹⁷

Maraini, abbandonate le eleganti stilizzazioni e le decise cesure delle opere realizzate qualche anno prima, nello *Studio di nudo* s’immerge pienamente nella contemplazione del corpo femminile. Vicino a concetti ormai diffusi allo scadere del decennio, ed espressi in modo chiaro anche nel libro di Alessandro Della Seta, *Il nudo nell’arte* (1930), nelle ultime pagine del suo saggio Maraini sostiene che la rappresentazione del corpo umano, e particolarmente del nudo, ha reso eterna la scultura. Se il nudo viene inteso da Della Seta come “segno espressivo di un’idea” e “immagine dello spirito” non chiusa in un’assoluta e fredda perfezione ma animata

²¹² C. Carrà (a) 1928, op. cit..

²¹³ A. Neppi 1930, op. cit..

²¹⁴ M. Biancale 1930, op. cit..

²¹⁵ C. Carrà 1930, op. cit..

²¹⁶ F. Saporì 1930, op. cit.; citazione di p. 286.

²¹⁷ U. Nebbia giugno 1930, op. cit..

dall'autore sensibile, nell'approccio scultoreo Maraini mostra di abbracciare il classicismo di Maillol, dandogli però una valenza più decorativa. L'artista considera l'allegoria dell'*Estate* (fig. III.102) realizzata tra il 1928 e il 1930 per lo scalone del Palazzo della Montecatini a Milano; la priva delle braccia, gambe e dell'ornamento di frutta e fiori che dai piedi sale alla testa lungo la schiena.²¹⁸ Il corpo, tronco dei particolari ritenuti superflui, viene così isolato e messo in risalto nella sua essenzialità; riconducendolo a forme geometriche pulite anche nella composizione, l'artista ricerca nel nudo l'armonia astratta dei volumi, subordinati a un disegno architettonico. Maraini investigando il nudo sembra allontanarsi sempre più dall'umanità del soggetto, ponendosi nel 1930 come possibile alternativa all'arte di Maillol.

²¹⁸ L'immagine dell'opera, intitolata *Nudo femminile* e resa in marmo nel 1930, è pubblicata da F. Bardazzi 1986, op. cit. La studiosa ritiene che l'opera esposta a Venezia, il cui gesso si trova a Firenze nella collezione Maraini, rappresenti "una redazione leggermente diversa rispetto al marmo della Montecatini" (crf F. Bardazzi 1986, op. cit., n. 195). Il gesso dell'allegoria realizzata per lo scalone del Palazzo della Montecatini è di proprietà dell'antiquario Alessandro Romano di Firenze.

I. Bourdelle e l'Italia. Illustrazioni.



I.1. L. Andreotti, *Ritratto di Fernanda Ojetti*, 1914



I.2. E. A. Bourdelle, *Pénélope*, 1907



I.3. L. Andreotti, *La fruttivendola*, 1915



I.4. E. A. Bourdelle, *Femme sculpteur au repos*, 1906



I.5 L. Andreotti, *Il melone*, 1917



I.6 L. Andreotti, *La mosca*, 1917



I.7 L. Andreotti, *La limonara*, 1917



I.8 R. Romanelli, *La maschera ridente*, 1912



I.9 E. A. Bourdelle, *Deux Rires*, 1898



I.10 R. Romanelli, *Il bacio*, 1913



I.11. E. A. Bourdelle, *Visage d'amour*,
da E. M. A. Weise 1908, p. 94.



I.12 R. Romanelli, *Studio per una medaglia (Il forgiatore)*, 1913



I.13 E. A. Bourdelle, *Guerre*, 1893-1902



I.14 E. A. Bourdelle, *L'epouvante de la guerre*, 1893-1902



I.15 R. Romanelli, *Checchina*, 1914



I.16 R. Romanelli, *Donna seduta*, 1914



I.17 R. Romanelli, *Aranciaia*, 1916



I.18 R. Romanelli, *Bambino con l'uva*, 1916



I.19 R. Romanelli, *Donna con pesce*, 1918



I.20 E. A. Bourdelle, *Femme bras levés*, 1909



I.21 R. Romanelli, *Idoletto*, 1919



I.22 R. Romanelli, *La Marchesa Ximenes Aragon*, 1919



I.23 R. Romanelli, *Ritratto di Senta van der Stucken*, 1919-1922



I.24 R. Romanelli, *Ritratto di Richard Randell Davies*, 1924



I.25 R. Romanelli, *Gotica*, 1927



I.26 E. A. Bourdelle, *La Victoire*, da M. Pays 1923.



I.27 R. Romanelli, *Scultore*, 1926-1930



I.28 R. Romanelli, *Scultore*, 1926-1930



I.29 R. Romanelli, *Medaglia per i volontari di guerra* (prima versione), 1922



I.30 R. Romanelli, *Medaglia per i volontari di guerra* (seconda versione), 1922



I.31 E. A. Bourdelle, *Guerrier nu*, 1895-1902



I.32 E. A. Bourdelle, *Guerrier nu*, 1895-1902



I.33 A. Maraini, *Monumento ad Adelaide Ristori*, da F. Saporì 1913



I.34 A. Maraini, *Monumento ad Adelaide Ristori*, 1912-1913



I.35 A. Maraini, *Monumento ad Adelaide Ristori*, 1912-1913, particolare



I.36 E. A. Bourdelle, *Muse, Théâtre des Champs-Élysées*, 1912, particolare



I.37 L. Andreotti, *Targa Resinelli*, 1915-1916



I.38 A. Maraini, *Ritratto di famiglia*, 1919



I. 39 A. Maraini, *Il bacio*, 1921



I.40 J. Bernard, *Femme et enfant*, esposto nel 1920 alla Gallerie La Licorne di Parigi



I.41 A. Dazzi, *La Tragedia*, 1915-1918



I.42 A. Dazzi, *La Commedia*, 1915-1918



I.43 A. Dazzi, *La Danza*, 1915-1918



I.44 A. Dazzi, *La Musica*, 1915-1918



I.45 A. Biagini, pannello decorativo, 1915-1918



I.46 E. Drei, *Estasi d'amore*, 1913



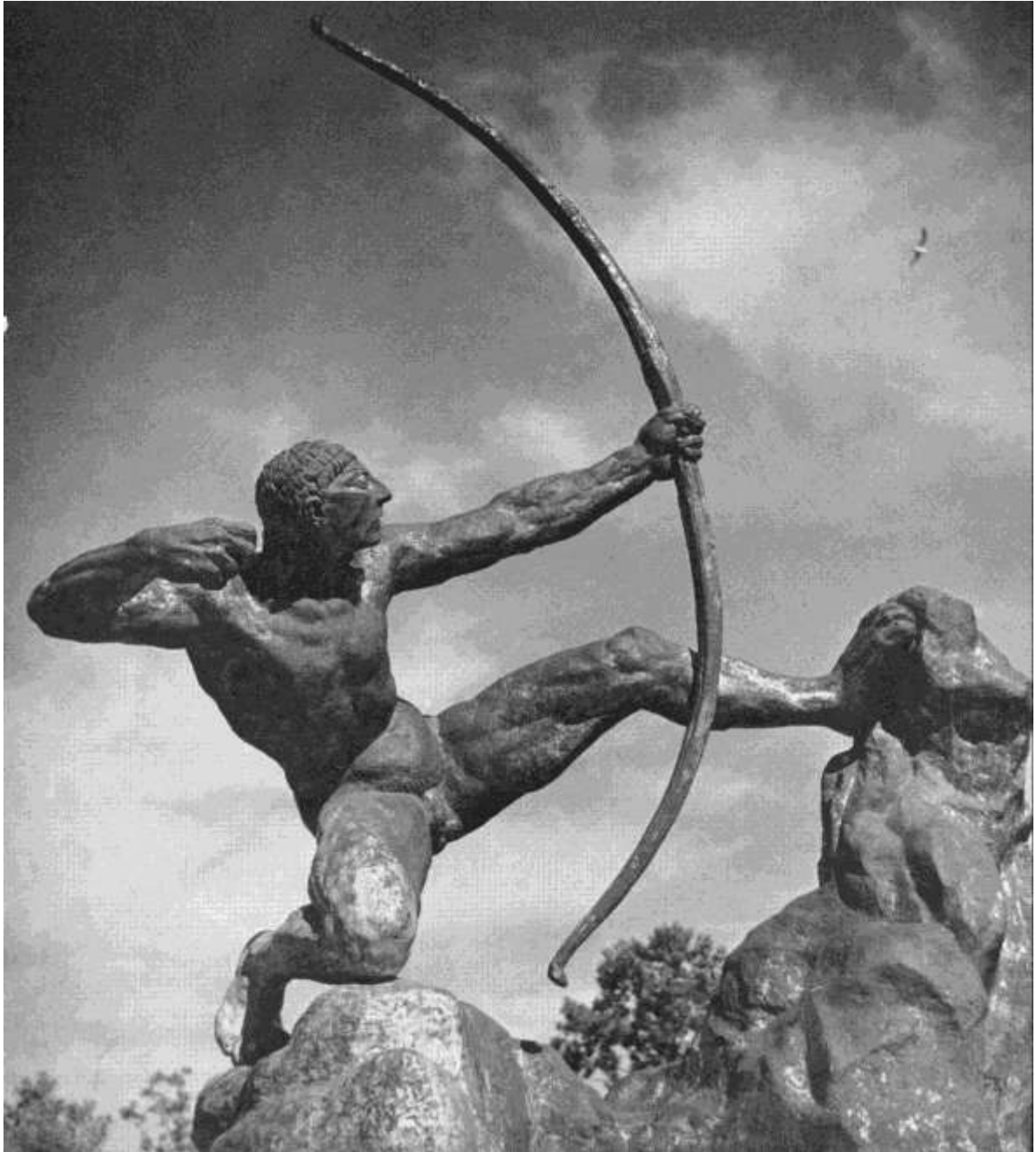
I.47 E. Drei, *Danzatrice con il cerchio*, 1913



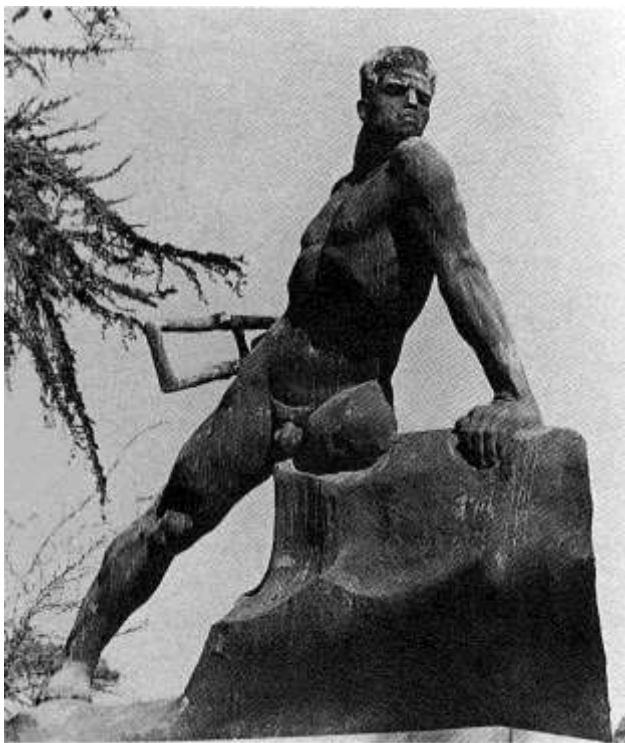
I.48 E. Drei, *Motivo di danza*, 1919



I.49 E. Bourdelle, *Le pas du voile*, 1910



I.50 E. A. Bourdelle, *Héraklès arcer*, 1909



I.51 A. Dazzi, *Monumento a Toti* 1918-1922



I.52 A. Dazzi, *Monumento a Toti*, 1918



I.53 A. Dazzi, *Monumento a Toti*, 1918



I.54 A. Dazzi, *Monumento a Toti*, 1918



I.55 A. Dazzi, *Monumento ai ferrovieri*,
1919-1923



I.56 A. Dazzi, *Monumento ai caduti di
Crema*, 1922-1924



I.57 A. Bazzoni, *Monumento ai caduti di Reggio Emilia*,
particolare, 1924-1927



I.58 A. Angeloni, bozzetto per targa,
[1925-1926]



I.59 A. Angeloni, bozzetto per
monumento, [1925-1926]



I.60 A. Angeloni, *Monumento ai caduti di
Rifredi*, 1925-1927



I.61 L. Andreotti, *Monumento ai caduti di Saronno*, 1923-1925



I.62 M. Piacentini, *Monumento alla Vittoria e ai Martiri*, 1928



I.63 A. Dazzi, *La Vittoria*, 1928



I.64 E. A. Bourdelle, *L'Épopée de la défense polonaise*, 1909-1917



I.65 A. Angeloni, bozzetto, [ante 1929]



I.66 A. Angeloni, bozzetto, [ante 1929]



I.67 A. Angeloni, *Monumento ai caduti di Porcari*, 1929



I.68 E. A. Bourdelle, *Monument aux Morts, aux Combattants et Serviteurs du Tarn-et Garonne* 1870-1871, 1893-1902



I.69 E. A. Bourdelle, *Le Grand Guerrier nu*, 1893-1902, da M. Pays 1923, p. 212



I.70 S. Canevari, *Monumento ai Caduti di Pistoia*, 1923-1925



I.71 S. Canevari, *Monumento ai Caduti di Pistoia*, 1923-1925, particolare



I. 72 A. Bazzoni, *Monumento ai Caduti di Salsomaggiore*, 1922



I.73 A. Bazzoni, *Eroi di Passo Buole*, 1923



I.74 A. Bazzoni, *Monumento ai Caduti di Gualtieri*, 1923



I.75 A. Bazzoni, *Monumento ai Caduti di Fidenza*, 1925



I.76 Bazzoni, *Monumento ai Caduti di Fidenza*, 1925, particolare



I.77 E. Drei, *Monumento ai Caduti di Porretta*, 1923-1924



I.78 M. Moschi, *Targa di San Gervasio*, 1925



I. 79 A. Selva, *Monumento ai Caduti di Villa Santina*, 1923-1926



I.80 D. Trentacoste, *Monumento ai Caduti di Chioggia*, 1923-1926



I.81 A. Maraini, *Monumento a Fortunato Calvi*, 1928-1931



I.82 A. Maraini, studio per Monumento a Fortunato Calvi



I.83 E. A. Bourdelle, *Centaure mourant*, 1911-1914, da P. Vitry 1920, p. 173



I.84 E. A. Bourdelle, *Centaure mourant*, 1911-1914, da M. Pays 1923, p. 229



I.85 E. Luppi, *Pietà*, 1921



I.86 E. Luppi, *Pietà*, 1922



I.88 A. Maraini, *Pietà*, 1923



I.87 A. Selva, *Pietà*, 1923



I.89 V. Germignani, *Pietà*, 1923



I.90 A. Campini, *Pietà*, 1923



I.91 L. Andreotti, *Pietà*, 1923



I.92 R. Romanelli, *Pietà*, 1923



I.93 L. Andreotti, *Monumento ai Caduti di Roncade*, 1922-1923



I.94 L. Andreotti, *Monumento ai Caduti di Roncade*, 1922-1923



I.95 L. Andreotti, *Monumento alla Madre Italiana*, 1923-1926



I.96 L. Andreotti, *Monumento alla Madre Italiana*, 1923-1926, particolare



I.97 R. Romanelli, *Pietà*, 1924



I.98 A. Selva, *Pietà*, 1924



I.99 E. A. Bourdelle, *Femme sculpteur au repos*, 1906



I.100 A. Martini, *La riverenza* 1910 ca



I.101 E. A. Bourdelle, *Jeanne d'Arc pastoure*, 1898



I.102 A. Martini, *Il bacio* 1910



I.103 A. Martini, *Le stelle* 1920



I.104 E. A. Bourdelle, *L'Offrande*, 1905



I.105 A. Martini, *Fanciulla triste*, 1920



I.106 E. A. Bourdelle, *Pénélope*, 1905



I.107 R. Romanelli, *Leda con cigno*, 1922



I.108 A. Biagini, *Leda*, esposta nel 1922 a Firenze



I.109 A. Maraini, *Leda*, esposta nel 1924 a Venezia



I.110 A. Bazzoni, *Leda*, esposta nel 1928 a Milano



I.111 A. Martini, *Leda*, 1922-1923



I.112 E. A. Bourdelle, *La Liberté*, 1915



I.113 E. A. Bourdelle, *La Victoire*, 1915



I.114 A. Martini, *La Vittoria*, 1923



I.115 A. Martini, *La Storia*, 1923



I.116 E. A. Bourdelle, modello per il Monumet Alvéar (1912-1926)



I.117 A. Martini, *Monumento ai Caduti di Vado Ligure*, 1923-1924

II. Bernard e l'Italia. Illustrazioni.



II.1 L. Andreotti, *La Frise nuptiale*, 1912



II.2 L. Andreotti, *La Frise nuptiale*, 1912, particolare



II.3 L. Andreotti, *Danseuse aux cymbales*, 1912



II.4 L. Andreotti, *Danseuse*, 1912



II.5 J. Bernard, *Jeune danseuse*



II.6 J. Bernard, *Jeune fille à la cruche*



II.7 J. Bernard, *Frise de la danse, particolare*



II.8 L. Andreotti, *Danseuse*, 1912



II.9 L. Andreotti, *Danseuse*, 1912



II.10 J. Bernard,
Bacchante



II.11 L. Andreotti, *Statuetta*, ante 1917



II.12 L. Andreotti, *Donna a sedere*, ante 1917



II. 13 J. Bernard, *Jeune fille à sa toilette*



II. 14 J. Bernard, *Jeune fille à sa toilette*, da G. Mourey 1914



II.15 L. Andreotti, *La ciliegiaia*, 1919



II.16 L. Andreotti, *Signora con ventaglio*, ante 1920



II.17 A. Selva, *Ritmi*, 1913-1914



II.18 A. Selva, *Idolo*, 1913 circa



II.19 A. Selva, *Ritmi*, ante 1922



II.20 A. Selva, *Ritmi*, 1913-1914, fotografia scattata a Monza 1923



II. 21 J. Bernard, *Jeune fille à la draperie*, fotografia scattata a Monza 1923



II. 22 Monza 1923, sezione romana, il vestibolo



II.23 A. Selva, *Ritmi*, fotografia scattata a Monza 1923



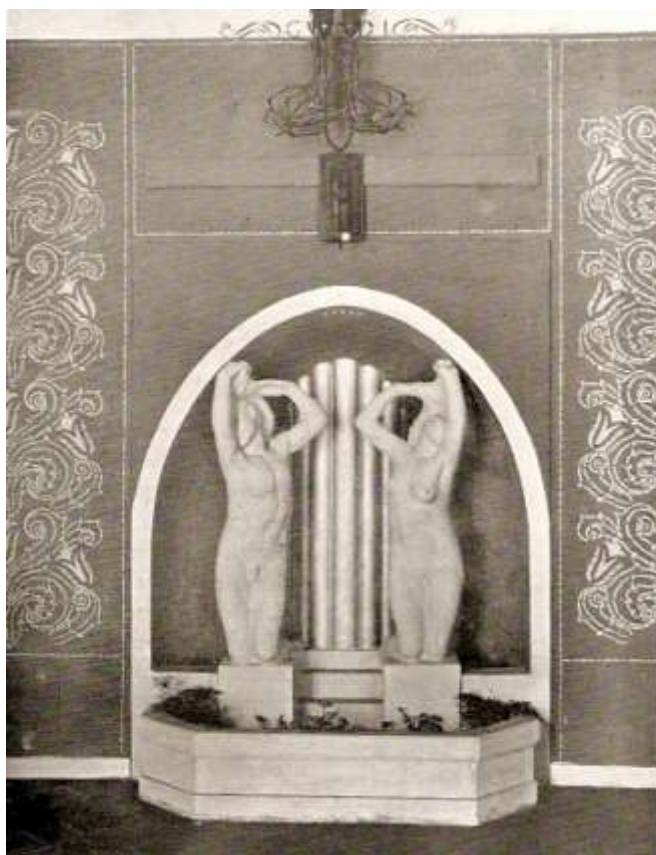
II.24 Monza 1923, sezione romana, saletta da pranzo



II.25 G. Prini, *Tomba De Benedetti*, ante 1922



II.26 J. Bernard, *Frise de la danse*, 1911-1913



II.27 G. Prini, *Fontana*, ante 1923



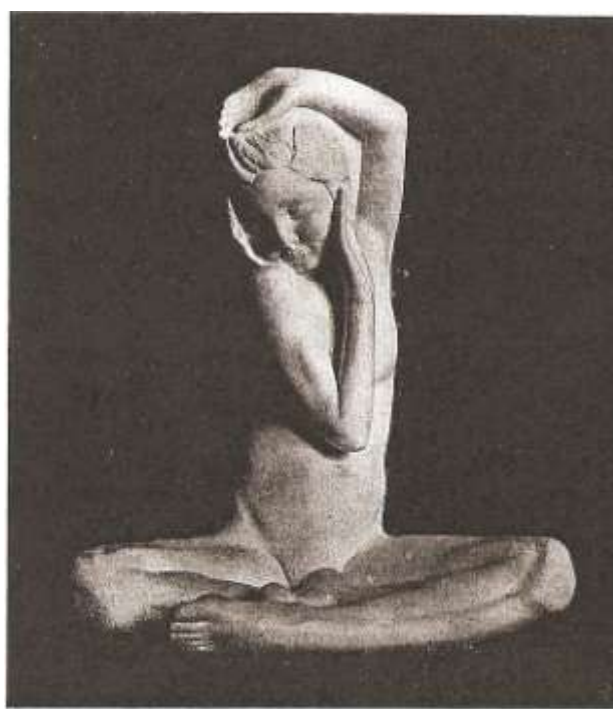
II.28 J. Bernard, *Jeune fille à la draperie*,
fotografia scattata a Monza nel 1923



II.29 J. Bernard,
Faune dansant



II.30 G. Prini, *Arabesco di danzatrice*, ante 1926



II.31 G. Prini, *L'Idoletto di casa*, ante 1926



II.32 G. Prini, *Ballerina* esposta a Venezia
1930



II.33 J. Bernard, *Danseuse*,
particolare



II. 34 G. Prini, figurette in maiolica esposte a Monza nel 1923



II.35 A. Cataldi, *Arciere*, 1923



II.36 A. Cataldi, *Portatrice d'acqua*,
esposta a Roma nel 1921



II.37 J. Bernard, *Jeune fille
à la cruche*, da G. Mourey 1914



II.38 A. Cataldi, *Anfora*, 1912



II.39 A. Cataldi, *Maria Ricotti*, 1923



II.40 A. Cataldi, *Medusa*, ante 1923



II.41 A. Cataldi, *La coppa del circuito di Monza*, esposta a Roma nel 1923



II.42 A. Cataldi, *Donna che corre*, esposta a Venezia nel 1924



II.43 A. Cataldi, *La corsa*, 1929



II.44 A. Cataldi, *Ecate*, esposta a Roma nel 1925



II.45 E. A. Boudelle, *L'Offrande*, 1905



II.46 I. Griselli, *Ritmo della vita*, esposto a Roma nel 1925



II.47 J. Bernard, *Danseuses*, da P. Fierens 1923



II. 48 I. Griselli, *Mamma*, esposta a Venezia nel 1926



II.49 I. Griselli, *Adamo ed Eva*, esposta a Venezia nel 1926

III. Maillol e l'Italia. Illustrazioni.



III.1 L. Andreotti, *La Frise nuptiale*, 1912, particolare



III.2 L. Andreotti, *Pomona*, 1912



III.3 A. Maillol, *Femme (Méditerranée)*, 1905



III.4 A. Maillol, Studio per Monument à Cézanne, 1910 circa



III.5 A. Maillol, statua, da K. Scheffler 1911, p. 122



III.6 A. Maillol, bozzetto per il Monument à Cézanne, da O. Grautoff 1911, p. 600



III.7 O. Tabacchi, *La Tuffolina*, 1879



III.8 A. Maillol, *Femme debout se coiffant*, 1907



III.9 L. Andreotti, *Giovinetta che si tuffa*, 1912



III.10 R. Romanelli, *Risveglio di Brunilde*, 1913



III.11 L. Andreotti, *Nudo*, da A. Maraini
1917



III.12 R. Romanelli, *Eva*, esposta a Torino
nel 1919



III.13 J. Bernard, *Danseuses*, da T.
Leclère 1924, p. 26



III. 14 R. Romanelli, *Le bagnanti*, s. d.



III.15 R. Romanelli, *Giano e la vergine*,
1929-1930



III.16 J. Bernard, *Separation* (cat. n. 46),
1912



III.17 E. Baroni, *Il bacio*, 1910



III. 18 J. Bernard, *Separation* (cat. n. 46),
1912



III.19 A. Maillol, s.t., da M. Denis 1906, p. 471



III.20 A. Maillol, , s.t., da M. Denis 1906, p. 519



III.21 A. Maillol, *Studie*, da M. Denis 1906, p. 520



III.22 A. Maillol, *Studie*, da M. Denis 1906, p. 522



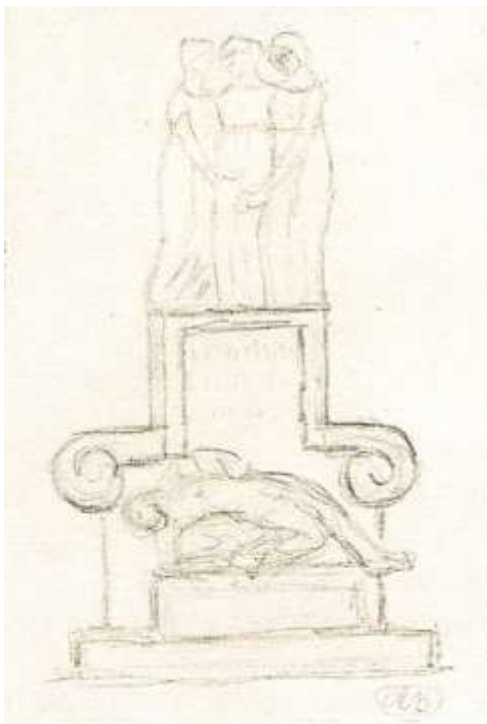
III.23 A. Maillol, *Zeichnung*, da E. Key 1907, p. 189



III.24 A. Maillol, *Aktstudie*, da K. S. 1908, p. 198.



III.25 A. Maillol, s.t., da R. Fry 1910, p. 28



III.26 A. Maillol, *Entwurf eines grabmals für gefallene*, da O. Grautoff 1920, p. 54



III.27 A. Maillol, *Zeichnung*, da O. Grautoff 1920, p. 55



III.27 A. Maillol, *Zeichnung*, da O. Grautoff 1920, p. 56



III.28 A. Maillol, *Dessin de Maillol*, da M. Lafargue 1920, p. 186



III.29 I. Mestrovic, *Vedova*, da L. Planiscig 1910



III.30 A. Maillol, *Femme accroupie se tenant les deux pieds*, 1905



III.31 A. Selva, *Donna che si lava*, 1913



III.32 A. Selva, *La sfinge*, 1914 ca



III.32a A. Maillol, *Jeune Fille agenouillée*, 1900



III.33 A. Maillol, da "Kunst und Künstler", maggio 1907, p. 55



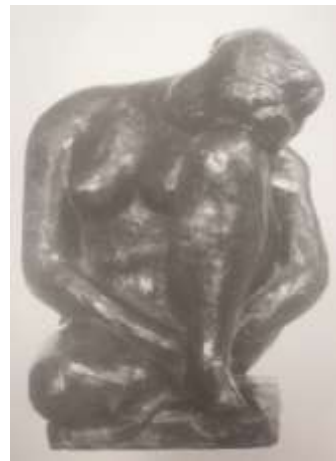
III.34 A. Selva, *Dolente*, 1914 ca



III.35 A. Selva, *Nudo*, esposto nel 1914



III.36 A. Selva, 1915 ca, da F. Antonacci-
G. C. de Feo 2008, p. 24, s.t., 1915



III.37 A. Maillol, studio per la
Méditerranée, 1902-1905



III.38 A. Selva, *Bozzetto per monumento
funebre*, ante 1920



III.39 A. Maillol, *Femme drapée assise*,
1900



III.40 A. Selva, da F. Antonacci-G. C. de Feo 2008, p. 23, s.t., 1915 ca



III.41 A. Maillol, litografia in *L'Art d'aimer*, 1935, p. 69



III.42 A. Selva, da F. Antonacci – G. C. de Feo 2008, p. 25, s.t., 1918



III.43 A. Selva, da F. Antonacci – G. C. de Feo 2008, p. 25, s.t.



III.44 A. Selva, da F. Antonacci – G. C. de Feo 2008, p. 33, *Enigma*, 1919



III.45 A. Maillol, da M. Denis 1906, p. 475, *Kauernde Frau Von Hinten*



III.46 A. Maillol, *Torse de l'Action enchaînée*, 1906



III.47 Mestrovic, *Danzatrice*, esposta a Venezia nel 1914



III.48 A. Maillol, *Action enchaînée*, statua per il *Monument à Blanqui*, 1905-1908



III.49 A. Selva, *Danzatrice*, 1916



III.50 A. Rodin, *L'Homme qui marche*



III.51 I. Mestrovic, *Eroe*



III.52 G. Riva, *Incubo*, 1916



III.53 A. Martini, *La mascherina*, 1911 ca



III.54 I. Mestrovic, *Vedova*



III.55 A. Martini, *Testa di fanciulla*, 1920



III.56 A. Maillol, *Flora*, 1911-1912, da L. Werth 1913, p.71



III.57 A. Maillol, *Flora*, 1911-1912, da M. Lafargue 1920, p. 187



III.58 A. Maillol, *Flora*, 1911-1912



III.59 A. Martini, *Fecondità*, 1921



III.60 A. Maillol, *Pomone*, 1910, da Lafargue 1920, p. 189



III.61 A. Maillol, *Femme debout*, da L. Werth 1913, p. 65



III.62 De Chirico, *La Vergine del Tempo*, 1919



III.63 A. Martini, *Il dormiente*, 1921



III.64 E. Barlach, *Sterndenter*, da K. Scheffler 1909- 1910, p. 268



III.65 A. Martini, *La monaca*, esposta a Ca' Pesaro nel 1919



III.66 E. Barlach, *Russische bettlerin*, da K. Scheffler 1909-1910, p. 270



III.67 E. Barlach, rilievi per un caminetto, 1915, da K. Scheffler 1920



III.68 A. Martini, *Gli Amanti*, 1920



III.69 Gino Rossi, *Fanciulla del fiore*, 1909



III.70 A. Maillol, *Ruhende Frau*, da A. Fortlage 1913



III.71 A. Maillol, *Hylas disparu dans une fontaine* (1912 circa).



III.72 A. Martini, *Ofelia*, 1922



III.73 A. Maillol, *La Douleur* (1920-1921)



III.74 A. Martini, *La Pisana*, 1928



III.75 A. Maillol, *Deux femmes dans l'herbe*, 1926 circa



III.76 A. Maillol, *Nu de dos*, ante 1914



III.77 A. Maillol, *Femme accroupie*, 1908-1930



III.78 A. Maillol, Studio per il *Monument à Cézanne* e per una *Femme accroupie*, 1909



III.79 N. D'Antino, *Nudo di donna*, 1909



III.80 A. Maillol, *Baigneuse à la draperie*, 1905



III.81 A. Biagini, *Bagnante*, 1924



III.82 A. Biagini, *Venere*, 1926



III.83 P. A. Renoir, *Venus Victrix*, 1916



III.84 A. Biagini, *Venere*, 1926



III.85 A. Vittoria, *Venere Africana*, da P. M. Arese 1925



III.86 A. Cataldi, *Nudo di donna*, 1926



III.87 A. Cataldi, *Danzatrice*, 1928



III.88 A. Maillol, *Vénus*, 1918-1928



III.89 A. Cataldi, *Donna che si specchia*, 1930



III.90 A. Cataldi, *Donna che si specchia*, 1930



III.91 E. Drei, *La Danza*, 1928



III.92 E. Drei, *La Musica*, 1928



III.93 E. Drei, *La Commedia*, 1928



III.94 A. Maillol, *Nu*, da A. Levinson
1924, p. 378



III.95 G. Martinez, *Lampada senza luce*, 1928



III.96 A. Maillol, *Désir*, 1907



III.97 G. Martinez, *Cariatide*, 1930



III.98 A. Maillol, *Méditerranée*, 1905



III.99 A. Rodin, *Cariatide*, esposta a Roma nel 1911



III.100 A. Selva, *Cariatide*, 1924



III.101 A. Maraini, *Bagnante*, 1928



III.102 A. Maraini, *Estate*, 1928-1930



III.103 A. Maraini, *Studio di nudo*, 1930



III.104 A. Maillol, *[Nu]*, da W. George 1925, p.1

APPENDICE A

OPERE DI EMILE ANTOINE BOURDELLE ESPOSTE IN ITALIA

Il catalogo di riferimento, sprovvisto di rimandi fotografici e spesso lacunoso, è quello di I. Jianou-M. Dufet, *Bourdelle*, catalogo delle sculture, Parigi 1975.

VENEZIA 1907

VII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1907, catalogo, IV ed., Venezia, 1907, VIII - Sala francese, p. 55.

n. 47 *Pallade*

Torse de Pallas, 1905 (marmo cm 99,5x37x28,5)

L'opera è stata identificata grazie alla fotografia pubblicata su "L'Illustrazione Italiana" (R. Barbiera, *Venezia e l'Esposizione*, in "L'Illustrazione Italiana", 11 agosto 1907, p. 140)



VENEZIA 1910

IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1910, catalogo, I ed., Venezia, 1910, sala internazionale n. 17, p. 75.

n. 10 *Testa di donna* (marmo)

Vengono proposte tre possibili identificazioni



Le Baiser o *Visage d'amour*: la versione in marmo fu realizzata intorno al 1906 (cfr A. Le Normand-Romain 1994, rip. n. 14 a p. 36). L'interesse in questo periodo verso l'opera è documentato da una sua riproduzione nel 1908 sulla rivista tedesca "Zeitschrift für Bildende Kunst" (E. M. A. Weise, *Emile A. Bourdelle*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", N.F. XIX, a 43, n. 4, gennaio 1908, pp. 89-95, rip. a p. 94).

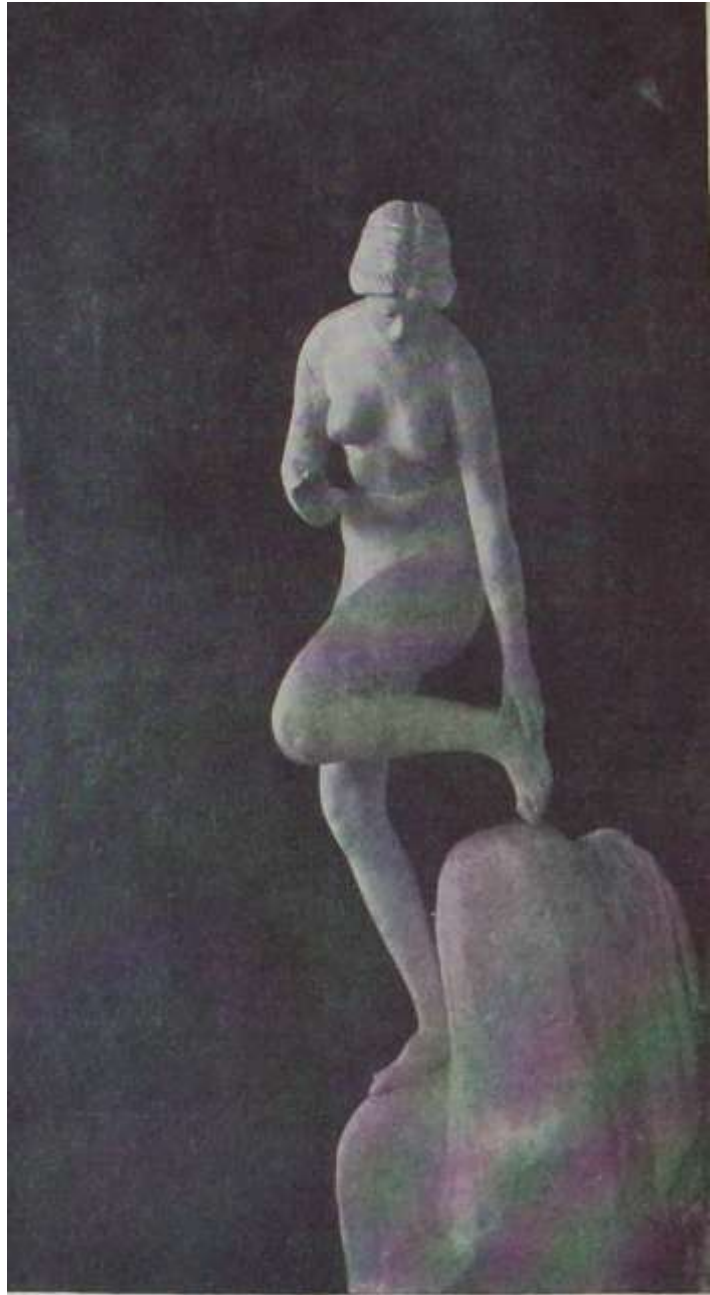


Jeanne Prinet o *le Fruit dans sa fleur*. L'opera fu realizzata in marmo proprio nel 1910 (cfr A. Le Normand-Romain 1994, rip. n. 13 a p. 35).



Aphrodite. Il marmo fu esposto all'Exposition Universelle del 1900 (cfr A. Le Normand-Romain 1994, rip. n. 21 a p. 37).

n. 43 *Venere* (piccolo bronzo a cera perduta)



E' probabile si tratti di *Baigneuse. Venus à sa toilette*, bronzo, 1906, (cat. n. 336).

L'opera fu pubblicata nel 1909 sulla rivista "Volné Směry" in seguito all'esposizione di Bourdelle a Praga (St. Sucharda, *O dobrém sochaři*, in "Volné Směry", n. 38, pp. 45-63).

TORINO 1911

1911

Esposizione delle industrie e del lavoro di Torino.

Catalogo della sezione francese non reperito (e forse mai pubblicato). L'identificazione delle opere è possibile grazie al rapporto del comitato francese delle esposizioni all'estero, dove viene pubblicata una fotografia d'insieme delle opere scultoree esposte nel padiglione dedicato. (R. Koechein, *Exposition Internationale des Industrie et du Travail de Turin 1911*, Groupe XIII, classe 71.b, *L'art décoratif moderne*, p. 51).



Maternité



Maternité, 1893, bronzo, 55 cm
(cat. n. 195, ill. n.34).

Pastoure en prière



Jeanne d'Arc pastoure, 1898, bronzo, 74 cm (cat. n.218).

ROMA 1913

Prima esposizione internazionale d'Arte "della Secessione" Roma 1913, sala n. 6.

n. 23 *Beethoven*



Beethoven, bronzo,
è stato riprodotto in catalogo a p. 70
dove risulta di proprietà Hébrard.

n. 24 *La donna dalla coppa*



Da identificarsi con *L'Offrande*, 1905, bronzo
(cat. n. 313). Fu riprodotta nel 1908 su
"Zeitschrift für Bildende Kunst" (E. M. A.
Weise, *Emile A. Bourdelle*, in "Zeitschrift für
bildende Kunst", N.F. XIX, a 43, n. 4, gennaio
1908, pp. 89-95, rip. a p. 12).

ROMA 1914

Seconda Esposizione Internazionale d'Arte "della Secessione",
Roma 1914, sala n. 8



n. 45 *Tempio a Venere*

L'opera, riprodotta in catalogo p. 70, appare come uno sviluppo di *Baigneuse. Venus à sa toilette*, bronzo, 1906 (cat. n. 336); al momento dell'esposizione risulta di proprietà Hébrard.



n. 46 *Testa di bimbo*

E' probabile possa identificarsi con *Buste de bébé* (in realtà la sola testa tratta dal marmo *Sommeil de toute petite*, già presentato nel 1898 al Salon S.N.B.A.) che fu esposta da Hébrard nel 1905 e poi, nello stesso anno, al Salon d'Automne (cfr A. Le Normand-Romain 1994, p. 36).

VENEZIA 1914

IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Venezia 1914, Padiglione centrale della Francia, Mostra individuale di E. A. Bourdelle, pp. 167-169

L'identificazione delle opere esposte alla Biennale del 1914 è possibile grazie al confronto fra il catalogo e l'elenco fornito dal spedizioniere Kimbel de la Rancheraye riportante i titoli originari in francese e a volte brevi descrizioni (AMB *dossier Exposition Venise*). Vengono indicate le dimensioni fornite da Bourdelle.

n. 1 ***La Danza*** (bassorilievo in gesso)



La Danse,
m 1.51x1.78x0.25, 1912, cat. n. 462.

n. 2 ***La Tragedia*** (bassorilievo in gesso)



La Tragédie,
m 1.58x1.78x0.25, 1912, cat. n. 454.

n. 3 ***La Commedia*** (bassorilievo in gesso)



La Comédie,
m 1.51x1.78x0.25, 1912, cat. n. 452.

n. 4 ***L'Architettura e la Scultura***
(bassorilievo in gesso)



L'Architecture et la Sculpture,
m 2.50x1,76x0.20, 1912, cat. n. 470.

n. 5 *Ercole saettante* (gesso)



Héraklès arche, m 2.50x2.55x1, 1909, cat. n. 391.

n. 6 *Penelope* (gesso)



Pénélope, m 2.45x0.90x0.65, 1912, cat. n. 319..

n. 7 *Carpeaux* (gesso)



Carpeaux au travail,
m 2.50x0.70x1, 1909, cat. n. 380..

n. 8 *Busto di Rodin* (gesso)



Buste de Rodin,
m 1.45x0.65x0.65, 1909, cat. n. 377.

n. 9 *Busto d'Ingres* (bronzo)



Jean-Dominique Ingres,
m 0.80x0.45x0.95, 1908, cat. n. 366..

n. 10 *Busto della signora Prinnet* (marmo)



Mme René Prinnet,
m 0.70x0.40x0.40, 1910 (cfr A. Le Normand-
Romain 1994, rip. n. 13 a p. 35).

n. 11 *Maschera di Coquelin Cadet*
(grès di Bigot)



Coquelin Cadet,
m 0.25x0.15x0.15, 1891, cat. n. 146.

n. 12 *Busto di Pallade* (marmo)



Pallas,
m 0.52x0.40x0.40, 1905 (?).
La versione in marmo conosciuta e conservata
presso il Musée Bourdelle misura cm
99.5x37x28.5.

n. 13 *Il faunetto con le capre* (bronzo)



Faune et ses chevres (l'Art Pastoral),
m 1.20x0.80x 0.90, 1908-1909, cat. n. 363.
Si tratta del progetto al *Monument à Debussy*.

n. 14 *Testa di vecchia* (bronzo)



Vieille italienne,
m 0.37x0.20x0.25, 1910, cat. n. 494.



n. 15 *La madre* (gesso)

Femme enceinte, 1.20x0.95x0,45. Si tratta di *Nobles fardeaux*, 1910, cat. n. 510. L'opera, descritta dalla figlia dell'artista Rhodia, raffigura una donna in gravidanza che avanza tenendo con un braccio un bambino e reggendo con l'altro sulla testa un cesto di frutta (AMB, dattiloscritto di R. Bourdelle letto in un programma radiofonico nel 1945 intitolato *Les personnages celebres racontés par leurs descendants*. Antoine Bourdelle).

n. 16 *Ercole saettante* (riduzione) (bronzo)



Héraklès archer,
0.65x0.65x0.30, 1909-1914.



Petite Pénélope au fuseau,
m 0.57x0.25x0.15, 1905, cat. n. 319.

n. 18 *La Baccante* (bronzo)



La Bacchante, m 0.80x0.60x0.20, 1912
(AMB, corrispondenza Bourdelle-Ojetti).

n. 19 *La scultrice al lavoro* (bronzo)



Femme sculpteur au travail
(jeune fille sculptant),
m 0.50x0.30x0.15, 1906, cat. n. 328.

n. 20 *La scultrice in riposo* (bronzo)



Femme sculpteur au repos,
m 0.58x0.50x0.35, 1906, cat. n. 329.

n. 21 *Testa di sfinge* (bronzo)



Sphinx (Tête de femme aux cheveux tressés), m 0.30x0.20x0.25, 1903, cat. n. 289 (*Sphinge*).

n. 22 *Il caprone* (bronzo)



Le Bélier rétif, m 0.53x0.25x0.40, 1909, cat. n. 410..

n. 23 *Testa d'Apollo guerriero* (bronzo)



Apollon au combat,
m 0.58x0.30x0.25, 1900-1909 (crf A. Le
Normand Romain 1990)..

n. 24 *Un giovane scultore* (bronzo)



Jeune sculpeur en méditation,
m 0,62x0,25x0.30, 1908, cat. n. 374.



n. 25 *Giovanna d'Arco* (bronzo)

Jeanne d'Arc (Jeanne d'Arc Pastoure), m
0.75x0.45x0.40, 1898, cat. n. 218. Una
fotografia dell'opera con didascalia,
pubblicata nel 1913 su "Art et Industrie",
permette di identificare il bronzo (cfr J.-L.,
Merlet 1913, op. cit.).

n. 26 *Donna in grembiule* (bronzo)



Femme en tablier (les bras levés),
m 0.60x 0.20x0.15, 1909, cat. n. 386
(*Femme bras levés*).

n. 27 *Altra donna in grembiule* (bronzo)



Femme en tablier (les bras croisés au dos),
m 0.58x0.20x0.15, 1909, cat. n. 387
(*Femme bras au dos*).

n. 28 *La modella timida* (bronzo)



La Modèle timide,
m 0.70x0.25x0.20, 1910, cat. n. 505..

n. 29 *Maschera di giovinetta* (bronzo)

Masque de Jeune fille,
bronze, m 0.50x0.20x0.20.
L'opera non viene identificata.

n. 30 *Italiana che prega* (bronzo)



Femme italienne en prière,
m 0.27x0.17x0.17.
Viene identificata con il bronzo intitolato
La Prière, pubblicato nel 1913 su “Art et
Industrie” (cfr J.-L., Merlet 1913, op. cit.).

n. 31 *Saffo* (bronzo)



Sapho (Femme assise tenant la lyre),
m 0.28x0.20x0.12, 1887, cat. n. 58.

n. 32 *Rembrandt vecchio* (bronzo)



Rembrandt vieux,
m 0.52x0.50x0.30, 1909, cat. n. 404.

n. 33 *Collezione di disegni acquerellati*

Seize dessins en couleur sous verre et encadrés

- *Agnès Cataldi*
- *Markowitché étude Apollon 2^{ème}*
- *Markowitché Apollon 1^{ère}*
- *Etude tête pour fresque rouge*
- *Idem*
- *Grande tête de face*
- *Mme Bourdelle et sa fille*
- *Tête Markowitché robe verte*
- *l'Habilleuse*
- *Amour et Psyché (barré)*
- *Leda enveloppée des Ailes du Cygne*
- *Leda à la lyre*

ROMA 1923

Seconda Biennale romana. Mostra internazionale di Belle Arti, Roma 1923, catalogo, sala 38, p. 130.

n. 46 *Torso*



n. 46 *Torso*

L'opera è forse identificabile con *Pallas*, già esposta in Italia nella versione in marmo nel 1907 e nel 1914. La versione in bronzo, intitolata esattamente *Torso*, è riprodotta in H. Appleton Read, *Emile Antoine Bourdelle*, in "The Arts", vol VIII, n. 4, ottobre 1925, pp. 185-204.



n. 47 *Donna alla Toilettta*

L'opera, riprodotta su "Emporium", viene identificata con *Baigneuse accroupie*, 1906-1907, cat. n. 341 (cfr R. Papini 1924, op. cit., p. 102).

VENEZIA 1924

XIV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, catalogo, Venezia 1924, padiglione della Francia, p. 186

n. 134 *Anatole France* (bronzo)



L'opera, riprodotta su "Emporium", viene identificata con Anatole France, 1919, cat. n. 629 (cfr U. Nebbia 1924, op. cit., p. 432).

n. 135 *L'offerta della Vergine* (bronzo)



L'opera è identificata con *La Vierge à l'offrande*, 1919, cat. n. 624.

VENEZIA 1928

XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, catalogo, Venezia 1928, *Mostra individuale di Antoine Bourdelle*, pp. 200-201.

n. 76 *Ercole e la cerbiatta* (bronzo)



Il bronzo riprodotto su “Emporium”, viene identificato con *Héraclès à la biche*, 1910, cat. n. 508 (cfr R. Calzini 1928, op. cit., p. 23).

n. 77 *Ariete caparbio* (bronzo)



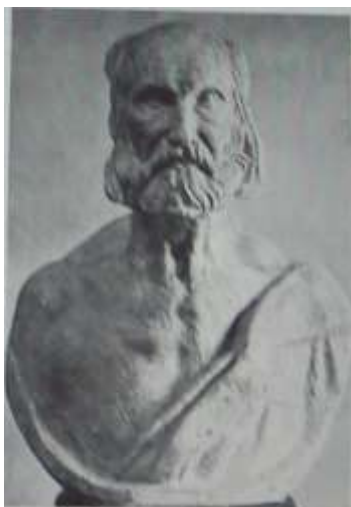
L'opera, già esposta a Venezia nel 1914, viene identificata con *Le bélier rétif*, 1909, cat. n. 410.



n. 78 *Testa d'Apollo* (bronzo)

L'opera, già esposta a Venezia nel 1914, viene identificata con *Apollon au combat*, 1900-1909 (cfr A. Le Normand Romain 1990).

n. 79 *Busto di Koeberlé* (bronzo)



Si tratta del *Portrait du dr Koeberlé*, 1914, cat. n. 589.

n. 80 *Penelope* (bronzo)



Pénélope, 1905, cat. n. 319.

n. 81 *Saffo* (bronzo)



Si tratta forse della versione di *Sapho* realizzata nel 1924, cat. n. 59.



n. 82 *Il Generale Alvéar* (bronzo)

Il bronzo è una riduzione della statua equestre del Général Alvéar, realizzata per il *Monument Alvéar* inaugurato a Buenos Aires nel 1926 (da identificarsi forse con cat. n. 558).

n. 83 *La Vittoria* (bronzo)



La Victoire, 1914, cat. n. 577.
Riduzione della statua realizzata per il *Monument Alvéar*.

n. 84 *La forza* (bronzo)



La Force, 1913, cat. n. 568.
Riduzione della statua realizzata per il *Monument Alvéar*.

n. 85 *La Vergine e il bambino* (bronzo)



Da identificarsi con *La Vierge à l'offrande*, nel 1919, cat. n. 624, già esposta a Venezia nel 1924.

n. 86 *Busto di A. Rodin* (bronzo)



Buste de Rodin, cat. n. 377.
Si tratta della versione in bronzo dell'opera già esposta a Venezia nel 1914.

n. 87 *Inno interno* (bronzo)

Da identificarsi con *L'Hymne intérieur*, 1905, cat. n. 323.

Disegni

n. 88 *Progetto per il timpano della Chiesa di Ratncy* (disegno)

n. 89 *Testa di Sibilla* (disegno)

n. 90 *Testa di Beethoven* (sanguigna)

APPENDICE B

OPERE DI JOSEPH BERNARD ESPOSTE IN ITALIA

Il catalogo di riferimento è quello di L. Stoenesco, *Catalogue de l'oeuvre sculpté* in J. Bernard, P. Grémont Gervaise, R. Jullian, L. Stoenesco *Joseph Bernard*, Saint-Rémy-lès-Chevreuse 1989.

VENEZIA 1910

IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1910, catalogo, I ed., Venezia, 1910, sala internazionale 17, p. 74.

n. 8 *Salomé* (bronzo)



Salomé, 1905
(cat. n. 83, bronzo, cm 17x11x13)

n. 9 *Amplexo* (bronzo)



L'Étreinte, 1906-1907
(cat. n. 111, bronzo, cm 23x19x21)

VENEZIA 1922

XIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1922, catalogo, I ed., Venezia 1922, padiglione della Francia, p. 174.

Opera riprodotta a p.57. Definiti da Ojetti "tre piccoli bronzi", vengono identificati con le versioni ridotte delle opere (cfr U. Ojetti 26 luglio 1922, op. cit.)

n. 155 *Ragazzina con brocca* (bronzo)



Jeune fille à la cruche, 1910
(cat. n. 146, bronze, h 54)

n. 156 *Ragazzina con drappeggi* (bronzo)



Jeune fille à la draperie, 1912
(cat. n. 185, bronze, cm 64x18x22)



n. 157 *La donna e il fanciullo*
(bronzo a cera perduta)

Femme à l'enfant, 1912
(cat. n. 186, bronze, cm 55,5x14x22,5)

MONZA 1923

Prima mostra biennale internazionale delle arti decorative Monza 1923.
Il catalogo non riporta i nomi degli artisti francesi. L'identificazione è possibile grazie
alla fotografia pubblicata da R. Papini 1923, p. 85.



Tête de jeune fille, 1920
(cat. n. 217, marbre d'Asie,
cm 24x15x21,5)

ROMA 1923

Seconda Biennale romana. Mostra Internazionale di belle arti,
Roma MCMXXIII, catalogo, Roma, 1923

n. 41 *Fauno e Baccante*



Faune et Bacchante, 1905
(cat. n. 79, bronze, cm 35x43x34)

n. 44 *Giovane faunesca*



Bacchante, 1905
(cat. n. 80, plâtre, modèle, cm 35,5x28x27,5)

VENEZIA 1924

XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1924, catalogo, II ed., Venezia 1924, Disegni e pastelli, p. 187

n. 183 *Danzatrice* (Disegno) app. al Museo nazionale del Lussemburgo

VENEZIA 1926

XV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1926, catalogo, I ed., Venezia 1926, p. 226



n. 96 *Le voci* (bronzo)

Les voix, 1911
(cat. n. 175, bronze, cm 38x35x19,5)

n. 97 *Ragazza con brocca* (bronzo)



Jeune fille à la cruche detta anche *Porteuse d'eau*, 1910 (cat. n. 146, bronze, cm 54)

n. 98 *Ragazza con brocca* (bronzo)



Jeune fille à la cruche, 1910
(cat. n. 148, bronze, cm 184x42x54)

n. 99 *Ragazza alla toilette* (bronzo)



Jeune fille à sa toilette detta anche *Jeune fille se coiffant*, assise 1912 (cat. n. 182, bronzo, cm 157x53x44)

n. 100 *Ragazza con manto* (bronzo)



Jeune danseuse detta anche *Jeune fille à la draperie*, 1912 (cat.n. 184, bronzo, 138x55x50-base 40x40)



n. 101 **Piccola baccante** (bronzo)

Petite bacchante, 1919 (cat. n. 215, bronze, 70x17x17,5)



n. 102 **Fauno con nacchere** (bronzo)

Faune dansant, 1912 (cat. n. 189, bronze, 34x8x8 o cat. n. 190, bronze, 72x31x13 o cat. n. 191, bronze, 185x70x36 o)

VENEZIA 1928

XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1928,
catalogo, II ed., Venezia, 1928, p. 208 e p. 209

n. 168 *Ragazza che si pettina* (bronzo)



n. 194 *Donna con maschera*
(disegno acquerellato)

n. 195 *Bimbi in riva all'acqua*
(acquarello)

n. 196 *Donna coricata sulla riva*
(acquarello)

Jeune fille se coiffant debout, 1922
(cat. n. 221, bronzo, 67x12x12,5)

n. 197 *Genio alato* (acquarello)

MILANO 1928

Raccolta Internazionale d'Arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica,
catalogo, Milano 1928, p. 17. L'opera è riprodotta alla tav. 16.

n. 28 *Purità* (bronzo)

Pureté, 1910 (cat. n.164, bronzo, testa,
25x18x15)



VENEZIA 1930

XVII Esposizione Internazionale d'Arte 1930, catalogo. I ed., Venezia, 1930, p. 198



n. 177 *Torso di fanciulla* (bronzo)

Torse de femme
(cat. n. 141, bronze, 28x11x8)

n. 178 *Gruppo danzante* (bronzo)

Il titolo permette di fare più supponizioni



Danseur et Danseuse, 1905
(cat. n. 74, bronze, 32x19x15)



Femme à l'enfant, 1912
(cat. n. 186, bronze, cm 55,5x14x22,5)



Les deux danseuses, 1912
(cat. n. 192, bronzo, cm 53,5x34x17)



Femme à l'enfant, 1925
(cat. n. 238, bronzo, cm 188x48x76)



Danseurs detti anche *Couple dansant*, 1926
(cat. n. 253, bronzo, 60x16) o *Danseurs* detti
anche *Couple dansant*, 1927 (cat. n. 254,
bronzo, 78x19,5)

VENEZIA 1932

XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1932, catalogo, I ed., Venezia 1932, Mostra individuale retrospettiva di Joseph Bernard, p. 237



n. 123 *Donna con brocca* (bronzo)

Jeune fille à la cruche, 1910 (cat. n. 148, bronze, cm 184x42x54)

n. 124 *Sforzo verso la natura* (bronzo)



Effort vers la Nature
(cat. n. 68, cm 32x29x31,5)

n. 125 *Sfinge moderna* (bronzo)



Shinx moderne
(cat. n. 131, cm 34x21,5x30)

n. 126 *Donna con bambino* (bronzo)



Femme à l'enfant
(cat. n. 186, bronze, cm 55,5x14x22,5)?

n. 127 *Due danzatrici* (bronzo)



Les deux danseuses
(cat. n. 192, bronze, cm 53,5x34x17)



n. 128 *Prima del volo* (bronzo)

Avant l'essor
(cat. n. 161, bronze, cm 54,5x27x34)

n. 129 *Donna seduta* (bronzo)



Jeune Fille aux tresses
detta anche *Jeune fille assise à sa toilette*
(cat. n. 223, cm 157x55x45)?



Jeune fille à sa toilette
detta anche *Jeune fille se coiffant*, assise
(cat. n. 182, bronze, cm 157x53x44)?

n. 130 *Giovane baccante* (bronzo)



Petite bacchante (cat. n. 215, bronze, cm 70x17x17,5).

n. 131 *Giovane danzatrice* (bronzo)



versione ridotta (*état petite nature*)
(cat. n. 185, bronze, cm 64x18x22)

APPENDICE C

**OPERE DI ARISTIDE MAILLOL
ESPOSTE IN ITALIA**

TORINO 1911

Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro di Torino

Corridore



Le cycliste, 1907-1908, bronzo

VENEZIA 1920

XII esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1920,
catalogo, Venezia 1920, p. 126

n. 81 *Progetto per il monumento a Cézanne* (bronzo)



La fotografia dell'opera è stata pubblicata
da F. Saporì (b) 1920, p. 6.

VENEZIA 1924

XIV esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1924,
catalogo, Venezia 1920, p. 189

n. 215a *Nudo di donna* (sanguigna)

n. 216b *Nudo giacente* (sanguigna)

VENEZIA 1928

XVI esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1928,
catalogo, Venezia 1920, p. 208 e p. 210

n.173 *Corridore ciclista* (bronzo)
(app. al Museo Nazionale del Luxembourg)



n. 213a-g *Otto studi di nudo* (disegni)

VENEZIA 1930

XVII esposizione biennale internazionale d'arte 1930,
catalogo, Venezia 1930, p.199.

n. 187 *Torso* (bronzo)

Corrispondenza Emile Antoine Bourdelle e Ugo Ojetti

Il materiale documentario considerato, conservato presso il Museo Bourdelle di Parigi, consiste nelle lettere originali di Ojetti ricevute da Bourdelle e nelle fotocopie delle lettere inviate viceversa da Bourdelle a Ojetti, pervenute al Museo probabilmente grazie a Fernanda Ojetti, moglie del critico, in un'occasione non conosciuta. Le lettere inedite, trascritte per la prima volta e inserite cronologicamente, restituiscono in modo quasi sempre completo la corrispondenza fra l'artista e il critico. Il nucleo copre un arco temporale compreso fra il 1912 e il 1915 e riguarda fondamentalmente la mostra individuale di Bourdelle alla Biennale del 1914.

Bourdelle a Ojetti
(presso l'Hôtel Meurice rue de Rivoli, Parigi)
23 settembre 1912
Parigi

Monsieur

Je serai chez moi demain la plus grande partie de la journée. Je serai heureux de vous recevoir et de vous présenter les travaux qui sont actuellement chez moi. Ce serait une belle chose pour moi que d'avoir une exposition dans votre grand pays artiste.

Trop pris trop pour l'instant pour travaux précipités, je serai heureux de pouvoir prendre le temps pour organiser sérieusement les oeuvres qui pourraient aller en Italie.

Veuillez recevoir Monsieur pour votre si aimable lettre tous mes empressés remerciements, Emile-Antoine Bourdelle

Bourdelle a Ojetti
25 dicembre 1912
Parigi

Cher Monsieur Ugo Ojetti

Je viens de terminer le dernier grand modèle de la frise du haut-corps central, (théâtre) l'Apollon et sa méditation. Je suis quelque peu fatigué mais il reste pour l'intérieur beaucoup à faire et je me remets au travail. C'est pour cette énorme bataille que j'ai tardé à vous écrire, à répondre à votre si bonne lettre.

Le bronze Hébrard dont vous me parlez doit être vendu dans les deux mille. Vous pouvez vous adresser directement au fondeur. Mes bronzes sont fondus à peu d'exemplaires. Je peins la fresque à l'intérieur du théâtre et cet art a des ressources magnifiques.

Invité à Rome (Exposition d'Art) je crois que je vais y envoyer un grand plâtre tiré de la frise avec des Muses. Je vous prie de présenter mon plus empressé hommage à Madame Ugo Ojetti les meilleurs souvenirs de tous vous deux cordialement votre art.

Emile Antoine Bourdelle

Ojetti a Bourdelle
6 gennaio 1912 [sic 1913]

Cher Monsieur Bourdelle,
de la part aussi de ma femme, à Mme Bourdelle, à vous et à la chère petite, tous nos vœux pour la nouvelle année!
Au bon moment envoyez-moi, si vous voulez, les photographies de vos sculptures pour le Théâtre des Champs Élysées. Je les publierai dans notre meilleur journal d'art avec un commentaire qui dira au public mon enthousiasme.
J'ai su qu'on vous a invité à Rome. Même récemment dans une autre chronique que je vous envoie, je parlais de votre art. Et les organisateurs de la Sécession (!) à Rome m'ont répété de vous avoir invité pour me faire croire à la grande beauté de leur exposition prochaine. Je n'y crois pas. En sculpture surtout, il y a dans ce comité et il y aura dans cette exposition, de telles médiocrités à faire frémir. Leur programme est de battre l'expos. de Venise. Moi je voudrais voir une grande expos. de vous avant tout à Venise où il y a un grand public et une moyenne de 600.000 frs de vente et l'attention de toute la meilleure critique européenne.
Ces choses là je le confie à votre discrétion et à votre amitié.
Ce que vous ferez du reste, ce sera bien. Et je vous admirerai même parmi les sculptures de la soi-disante Sécession.
Avec toute mon admiration et mon amitié fidèle,
Ugo Ojetti

Bourdelle a Ojetti
30 gennaio 1913
Parigi

Cher Monsieur Ojetti
Si je n'ai pas répondu plus tôt à votre lettre c'est que le travail est écrasant. Nous aussi nous faisons les meilleurs vœux pour vous tous. Je vous enverrai du théâtre toutes photos que je pourrai, mais c'est Druot qui fait ces photos et qui en a la propriété. De mon côté je vous ferai parvenir celles qu'il n'a pas encore. Il aura seul le droit ensuite dès qu'il aura mes clichés d'en disposer.
Vous le connaissez vous aurez de lui aisément satisfaction pour votre grand journal.
Je n'ai rien répondu pour Rome parce que j'ai bien lu votre lettre. [...]
Je ne leur ai pas écrit. J'arriverai heureux à votre exposition.
J'ai reçu des journaux italiens qui vous attaquent et ces façons m'ont absolument déplu, un mot de vous a donc suffi. J'attendrai donc vos indications pour envoyer des sculptures.
Je garde une impression toute cordiale de votre passage. Nous vous présentons hommages et amitiés. Bourdelle

Ojetti a Bourdelle
16 aprile 1913
Hôtel Meurice, Rue de Rivoli, Parigi

Cher Monsieur Bourdelle
Je rentre et je trouve un mot de d'Annunzio qui me demande de l'attendre ici à 5 h. et je vous demande pardon si nous ne pouvons pas venir aujourd'hui voir votre Bacchante. Si vous ne me dites pas non nous serons chez vous demain à la même heure c'est à dire vers 5 h.
Avec mes hommages les plus sincères,
Ojetti

Ojetti a Bourdelle
31 maggio 1913
12, via dei Robbia, Firenze

Cher ami et cher maître,
Le député Fradeletto, secrétaire général de l'expos. de Venise (printemps 1914) m'écrit: «Si tu vas à Paris, parle de son exposition à Monsieur Bourdelle. Nous voulons la faire ou dans le pavillon français ou dans le palais central. Le commissaire français pour le Pavillon sera très probablement M. Léonce Bénédict». Or je serai à Paris le 8, c'est à dire dans une semaine pour une dizaine de jours. Et nous aurons tout le temps pour causer de ce sujet qui m'est cher-vous le savez- depuis, bien d'années.
Mais voilà le point: serez-vous à Paris dans une semaine?
Veuillez, cher maître, croire à mon admiration et à mon amitié dévouée, Ugo Ojetti

Ojetti a Bourdelle
19 giugno 1913
Hôtel Meurice, 228 Rue de Rivoli, Parigi

Cher Monsieur Bourdelle,
J'ai parlé avec Bénédict qui m'a juré d'être un de vos admirateurs et amis depuis cent ans. Il aime mon idée mais- ce soit dit entre nous absolument entre nous- il ne l'aime pas passionnément. Il voudrait faire une exposition de Bourdelle bien choisie_ et je sais ce que cela signifie quand c'est la bureaucratie qui parle...
En attendant, il sait mon opinion la-dessus et il sait que je ne serai favorable à son exposition que si elle sera votre exposition.
Nous verrons. Renseignez-moi si vous savez quelque chose.
Et envoyez vite la Bacchante que nous aimons tant.
Avec toute mon amitié fidèle. Ojetti.
Je pars à l'instant pour Florence, 12 via Robbia.

Bourdelle a Ojetti
25 giugno 1913
Chaville

Chers amis,

Oui, Bénédite m'aime sans doute beaucoup, mais voilà il y a ma sculpture!

Comme d'autres villes peuvent me demander si nous faisons manifestation importante de mon Art à Venise, vous pensez combien je dois savoir avec vous en toute certitude sur quelle place nous pouvons compter et si vraiment la chose est certaine. Je dois faire ajuster les plâtres des cinq reliefs- les préparer et s'ils sont pour vous, le bien savoir pour ne les promettre à personne. L'envoi capital et je dois le réparer ce serait le plâtre de Hérakles, cela au milieu de ma salle. La Bacchante s'achève et on en fera un bronze de grand soin. Vous aurez le premier exemplaire.

Je me suis mal expliqué à votre départ de chez moi. Je tenais à vous présenter Monsieur Alcosta qui connaît vos travaux. Vous voyant partir incertain je n'ai pas su insister mais à votre prochain passage j'arrangerai votre entrevue. Il a bien regretté.

De tous hommages cordiaux à Madame Ojetti et bien votre ami, Bourdelle.

Ojetti a Bourdelle
6 luglio 1913
12, via Robbia, Firenze

Cher maître et ami,

La question de votre exposition à Venise va se résoudre en dehors de cet excellent monsieur Bénédite...

J'ai demandé et j'ai obtenu qu'on vous donne dans le Palais Central de l'Expo., en dehors du Pavillon français confié à M. Bénédite et à ses chers amis, une salle. Laquelle je ne le sais pas encore, mais aussitôt que je le saurai, je vous en enverrai les dimensions et nous choisirons tout de suite ce qu'il faut y mettre pour que l'on vous connaisse de tous les côtés.

Le député Fradeletto, secrétaire de l'Exposition, à ma lettre «comminatoire» vient de répondre: «Je ne connais pas toute l'oeuvre de l'illustre sculpteur. Toi, tu la connais bien. Choisis toi-même. Je veux le présenter d'une façon complète digne de lui et de nous». Je lui réponds en indiquant les deux salles, les meilleures, données jusqu'à présent à la sculpture. Et j'attends sa réponse pour savoir laquelle il choisira.

Vous voyez que j'ai bien travaillé, et vite.

Avec toute mon admiration et mon amitié, Ugo Ojetti

Et la Bacchante?

Bourdelle a Ojetti
12 luglio 1913
Parigi

Cher Monsieur Hugo Ojetti,

C'est serait un fort combat si vous parvenez à avoir pour nous ces deux ou une grande bonne salle car vous le savez j'ai de la matière à vous donner. Je fais mouler à neuf tous les 5 hauts reliefs du bas (théâtre). Dès que saurez définitivement vous saurez bien si obligeamment m'en avertir.

Je réussi à mouler la Bacchante. Ma femme et Paulette se joignent à moi pour vous envoyer nos [...] cordiales à vous deux.

Bourdelle

Ojetti a Bourdelle

12 luglio 1913

12, via Robbia, Firenze

Cher maître et cher ami,

Le député Fradeletto, secrétaire général de Exposition de Venise, m'écrit qu'il met à disposition la plus belle salle du Palais Central (qui n'a rien à faire avec le petit pavillon français où M. Bénédite sera maître et roi): 43 mètres de cimaises 150 mètres carrés de superficie. On ne pouvait pas espérer mieux.

Et maintenant, au travail. Faites-moi une liste des oeuvres que vous voulez y exposer. Donnez-moi les dimensions des plâtres des bas-reliefs du Théâtre que vous voulez y mettre.

Écrivez-moi vite. Et croyez à l'admiration et à l'amitié de votre de tout cœur Ugo Ojetti Naturellement tous les frais de transport etc. sont à l'Exposition de Venise.

Il faut pas envoyer trop de plâtres. Trouvez-nous des bronzes et des marbres: demandez les, s'il est nécessaire aux collectionneurs ou aux musées.

Ojetti a Bourdelle

13 agosto 1913

12, via Robbia, Firenze

Mon maître et ami,

Avec vous reçu les deux lettres dans lesquelles je vous annonçais que le secrétaire gen. De l'Exposition de Venise 1914 le député Fradeletto vous donnait la meilleure salle de sculpture du Palais Central? Je vous ai envoyé même les dimensions de la salle. Et je vous demandais une réponse définitive et possiblement la note des travaux que vous enverrez.

Mais vous ne m'avez rien répondu. Et Fradeletto veut une réponse un engagement définitif.

Avec mon amitié fidèle et mon admiration cordiale, Ugo Ojetti

Bourdelle a Ojetti
14 agosto 1913
Parigi

Très cher Monsieur Ojetti,
Avant de vous envoyer ma liste d'envois- que je travaille vite- je vous réponds. Je suis étonné, je vous écris toute ma gratitude.
Vous n'avez pas reçu ma lettre- la seconde lettre c'était mais c'est difficile à établir- je serai obligé peut être d'envoyer les originaux du théâtre- pas le temps- de les mouler- vous sentez leur valeur pour moi- pourra qu'il n'y ait pas accident, incendie que sais-je? Aucun argent ne me rendrait ces travaux.
Vous allez en recevoir la liste-près de cent dessins en cadre- quantité de bronzes.
Comment si j'accepte mais en plus veuillez bien dire à votre puissant ami toute ma profonde gratitude, tout cordialement à vous, en hâte Bourdelle

Bourdelle a Ojetti
12 ottobre 1913
Parigi

Bien cher poète,
La Bacchante est fondue. Elle se patine lentement. J'ai fait d'un fragment de la frise du Théâtre un beau moulage pour Venise. Les deux octobre j'ai terminé les grandes fresques de l'Atrium au Théâtre. J'ai été très fatigué, je me repose. Nous avons fait une liste des oeuvres à vous envoyer et pris toutes leurs dimensions que je vais vous communiquer.
Je recommence à voir la différence entre les heures, je ne voyais plus rien tant j'ai travaillé. Mais maintenant je suis tout à vous et laissez moi bien vous redire toute la profonde gratitude que j'ai en moi pour le magnifique geste que vous avez fait en faveur de mon Art.
J'en suis très très touché. Une seule chose dure toujours en moi: c'est l'éternel sentiment que je n'ai pas exprimé ce qu'il faut. Nous envoyons tout les plus cordiaux et empressés hommages à Madame Ojetti et à vous mes mains que mon cœur serre sur le vôtre, Bourdelle

Bourdelle a Ojetti
22 ottobre 1913
Parigi

Cher Monsieur Ojetti,
Grâce à vous nous exposerons donc dans votre belle salle le bronze Ingres, buste 60c de haut, puis le bronze Apollon, tête, idem de hauteur. Au milieu nous devons mettre le plâtre original de l'Héraklès presque trois mètres de long sur autant de haut pour l'arc,

puis le bronze statue Jeune Bacchante 75 centimètre de haut (à présent fondue et belle de patine). Puis Jeune femme sculpteur au travail groupe bronze. Puis dix à douze grands reliefs plâtres du Théâtre(fragments). Les plus grands 2 mètres haut 1,70 de large, d'autres de 1 mètre carré. Cinq ou six bronzes, têtes, statues, groupes et j'en ai beaucoup plus. Puis trente à quarante dessins en noir et petites fresques. Je ne crois pas qu'il faille trop surcharger la salle.

Une tête grande plâtre (jeune italienne). Une autre tête jeune fille paysanne, plâtre, qui sont pour moi mes plus importants morceaux: peut-être pourrions nous exposer un de mes cartons de turques. En tout cas des études pour les fresques. Les cinq hauts reliefs du bas façade Théâtre, hauteur 1m,80c à peu près au carré chacun.

Voilà donc les premières indications et les plus importantes. Je crois qu'il faudrait que vous exposiez aussi le plâtre statue Jean Baptiste Carpeaux. Sûrement il faut mettre mon buste de Rodin.

Un ou deux Beethoven, mais j'ai peur d'encombrer la salle. Qu'en pensez-vous mon cher ami. Tous envoyons hommages et notre souvenir à Madame Ojetti et à vous très cordialement je serre vos deux mains. Bourdelle

Je vais achever la préparation de tout cela. Le bien serait que je puisse venir pour m'organiser avec vous. Je me créerai du temps en poussant mes travaux

Bourdelle a Ojetti
27 novembre 1913
Parigi

Cher Monsieur Ugo Ojetti,

A quel moment, dois-je donner les envois que je prépare pour vous et pour Monsieur le Maire de Venise? Je viens de donner à encadrer quelques nouveaux dessins, études pour fresques. Il faut à présent que je sache à quelle Exposition Parisienne ou autre vous avez recours et à quelle date je dois lui faire avoir les oeuvres.

Nous nous rappelons tous aux bons souvenirs de vous deux et nous vous prions de bien agréer nos amitiés les meilleurs avec nos hommages sans oublier la toute jeune famille.

Emile-Antoine Bourdelle

Ojetti a Bourdelle
30 dicembre 1913
Il Salviatino, Firenze

Cher ami et cher maître,

Avant tout, nous vous souhaitons à Mme Bourdelle, à vous et à la chère petite pour la nouvelle année qui marquera votre triomphe à Venise.

Je ne vous ai plus écrit avant tout parce que j'ai été (il faut tout dire...) un peu froissé de ne plus avoir reçu le bronze de la Bacchante, après parce que j'espérais venir à Paris pendant ce mois-ci. Hélas, je ne pourrai venir qu'à la fin de ce mois ou aux premiers

jours de février, à temps pour choisir d'accord avec vous les oeuvres à envoyer à Venise. Le maire de Venise m'a communiqué votre lettre. Il doit vous avoir répondu ce que maintenant je vous réponds. Donc, gardez ces oeuvres pour Venise selon la liste que vous m'avez envoyée. Et votre salle réussira magnifique.

Avec toute mon admiration, tous mes vœux et toute mon amitié fidèle et dévouée, Ugo Ojetti

Bourdelle a Ojetti

3 gennaio 1914

Parigi

Mon cher poète,

J'avais tout simplement pensé que une fois la Bacchante arrivée à Venise vous vous la réserviez. Si j'avais compris, ou bien si sans toute mon atroce bataille de travail, je m'étais souvenu que vous l'attendiez elle serait partie plus tôt qu'elle ne l'a fait, vers vous elle est partie pour votre maison et une autre ira à l'exposition et voilà tout mais pourquoi donc ne vous l'aurai je pas adressée tout de suite, si je n'avais été trop pris par des ennuis et trop de travail?

Je suis enfin fixé pour Venise il le fallait deux grands personnages Octone Maws et Decilez, sont venus me demander de leur donner à la triennale de Bruxelles le Grand Héraklès mais je l'ai réservé pour vous, que vais-je envoyer à Bruxelles, cruelle question car ils sont prêts à vouloir me faire place dans un de leurs musées. Je traversais autre chose. A bienot donc le plaisir de vous voir. Nos vœux et hommages à Madame Ojetti et à vous et bien cordialement, Bourdelle

Bourdelle a Ojetti

3 febbraio 1914

Parigi

Cher Monsieur Ugo Ojetti,

Merci Reçu chèque 2 mille solde Bacchante

Tout art chez emballeur pour Venise. Il ne manque que les derniers et le Ingres que l'on prend dans un ou deux jours.

Vous aurez le piédestal de Pénélope qui sera lui-même plein d'œuvres, tel une caisse dans une caisse. Je n'ai aucune idée de ce qui va être, aucune idée de l'Italie car je ne veux pas la voir à travers les livres.

Je tiens pourtant la Rome de Michelet pour admirable mais il s'agit de Venise. Je termine le Centaure malgré le peu de temps. C'est l'aînée de mes oeuvres bien qu'elle soit la dernière-née.

Il faudra que un plâtre en arrive à Venise, cela va plus haut qu'Héraklès.

En hâte de tous nos hommages à Madame Ojetti, à vous [...] en toute cordialité, E. A. Bourdelle

Bourdelle a Ojetti
7 febbraio 1914
Parigi

Cher Monsieur Ugo Ojetti,
Voici dimensions et photos. Je vous donne les uniques qui sont à moi et pas dans le commerce. Ce qui me manque pour n'en avoir eu le temps.
Enfin voilà les photos qu'il faut et voici les dimensions.
Malheureusement je ne vois pas sur la liste le grand haut relief de ..deux mètres de haut sur 4,50 de large des 4 Muses allant vers Apollon. C'est cependant un de mes principaux travaux. Ce grand haut relief est coupé en six ou sept morceaux.
Dimension des envois. [segue elenco]
Prière me dire mon cher ami ce que nous faisons pour ce haut relief Les Muses. Quand venez-vous à déjeuner? Vous et Madame Ojetti. Mes Hommages empressés, I. V. Pica
Bourdelle

Ojetti a Bourdelle
8 febbraio 1914
Hôtel Meurice, Rue de Rivoli, Parigi

Cher ami et cher maître,
J'ai reçu les photos, mais je n'enverrai que celle de l'Heraklès. Le buste de Rodin sera, hélas, l'œuvre de vous qu'on goûtera moins chez nous à cause de sa simplification géométrique et expressive. Il faudrait me donner ou la photog. des bas-reliefs ou la photog. de la Bacchante. Tachez de les trouver ou de les faire au plus vite. Et merci.
Quant au grand haut relief- 4,50 de large- je ne trouve hélas pas de place. Pour le mettre sur le mur du fond nous serions obligés de supprimer deux des 4 bas-reliefs choisis. Mais nous causerons bientôt de tout cela, car nous viendrons déjeuner bientôt. Je ne peux pas en fixer le jour maintenant. Je vous écrirai un ou deux jours d'avance. Ma femme aussi le désire tellement. Avec mes amitiés et mes hommages les plus cordiaux,
Ugo Ojetti

Bourdelle a Ojetti
9 febbraio 1914
Parigi

Monsieur Ojetti
Bourdelle très pris au travail me charge de vous dire que vous aurez la Pénélope et que la Bacchante est photographiée. Cliché de la Bacchante fait aujourd'hui -j'ai trouvé la photo de la Pénélope- je presse la Bacchante.

En attendant le plaisir de vous avoir avec Madame Ojetti un de ces jours à déjeuner nous envoyons à madame Ojetti et à vous Monsieur nos meilleures amitiés. Cléopâtre Bourdelle
Hommages et amitiés profondément cordiaux Bourdelle

Bourdelle a Ojetti
10 febbraio 1914
Parigi

Mon cher Monsieur Ugo Ojetti
Je fais prendre le marbre chez Prinnet, à la place du buste plâtre de la Dame Russe (plâtre insuffisant). J'ai préparé un buste de Pallas athénée (marbre grec de Paros) de la même dimension à peu de chose près que la Dame Russe.
On patine et l'on terminera tous les plâtres. Je presse le bronze (du Ingres) et j'attends de belles photos de la Bacchante, j'en ai une très belle de Pénélope.
Dimanche après midi, j'ai eu des savants et des écrivains et des artistes à l'atelier pour voir l'œuvre de Bresdin.
J'ai retenu pour moi pour mille francs de ses chefs d'œuvres. J'ai écrit (ébauché) en une leçon à mes sculpteurs sur Bresdin, un début seulement. Je veux en France le mettre à son rang de maître complet et génial absolument.
J'ai déjà une photographie et j'espère ainsi en sauvant les pièces capitales de l'oubli, donner de pièces pures à nous tous qui l'apprécions.
Nous vous espérons à tous les deux et souvenons très cordialement tout amis,
Bourdelle

Bourdelle a Ojetti
11 febbraio 1914
Parigi

Chers grands amis
En toute hâte on a fait les deux photos demandées.
Les voici, acheminé aux travaux, très tou pressés, je vous salue en hâte avec tous les vœux meilleurs du cœur. On vous espère,
E. A. Bourdelle

Bourdelle a Ojetti
12 febbraio 1914
Parigi

Mon cher ami Ugo Ojetti,

que je serais heureux de vous avoir tous les deux. A demain samedi donc et comme vous partez vite! Vous me feriez un bien grand plaisir en me montrant les eaux fortes en gravures que vous avez pu trouver de Bresdin.

La pauvre fille du Maître méconnu ne se trompe donc pas. Hélas! L'imprimeur de son père qui prétendit avoir envoyé les planches de cuivre de Bresdi à la fonte les aurait bien gardées, et un beau jour cela aura été vendu à un éditeur bas prix sans doute pauvre Bresdin.

Dimanche dernier il y a eu chez moi grande réunion d'admirateurs du maître, j'ai acheté pour mille francs un dessin original et une eau forte, que je fais en ce moment agrandir en reproduction afin qu'elle puisse vendre ces oeuvres uniques.

Ce que nous avons fait mon cher ami cette oeuvre de bienfaisance et la justice envers le maître nous la tenons aussi. A demain la bonne journée. Hommages de tous à Madame Ojetti et toutes nos amitiés aux deux.

E. A. Bourdelle

Ojetti a Bourdelle

12 febbraio 1914

Hôtel Meurice, Rue de Rivoli, Parigi

Cher ami et cher maître,

Je vous présente mon excellent confrère M. Sarti de la Tribuna, le grand journal de Rome. Il veut voir votre atelier, les belles choses que vous enverrez à Venise, il désire enfin vous voir et vous parler.

Recevez-le en songeant que j'ai beaucoup d'estime et d'amitié pour lui. Avec toute mon amitié dévouée, Ojetti

Ojetti a Bourdelle

26 febbraio 1914

Il Salviatino, Firenze

Cher Monsieur Bourdelle,

La Bacchante est arrivée. Sauf la patine que je vais faire changer car ici ces fausses patines de «bronzes de fouilles» sont peu appréciées étant donné la facile comparaison avec les vraies, [] nous l'aimons beaucoup et nous lui avons donné une bonne place. Voici les deux mille frs pour la Bacchante. L'expedit. Kimbel est-il venu chez vous?

Avec nos meilleurs hommages à Mme Bourdelle, acceptez mes sentiments d'amitié cordiale. Ugo Ojetti

Un chèque du Credito Italiano 0.I008 de 2000 frcs

Bourdelle a Ojetti
27 febbraio 1914
Parigi

Mon cher ami Ugo Ojetti,
je viens de terminer au théâtre des Champs Elysées quatre-vingt-dix à cent motifs environ de fresques. Tout à fait l'atrium et le pourtour j'ai dû peindre 4 figures par jour. Je suis très fatigué. Pour comble de travail vous savez que je tenais en mains le modèle du Centaure mourant. Il a été d'abord fait. Puis les fresques et pendant que je peignais au théâtre l'agrandissement du Centaure se faisait à mon atelier.
Maintenant depuis deux jours je me reposai mais des élèves après la mise au point agrandie du Centaure en copient les contours et après leur étude qu'ils font ainsi de mon petit modèle, je le terminerai.
Le bronze grand doit être embarqué vite pour l'Argentine.
Le Monument du Général Alvéar attend et est très, trop retardé.
Voici donc la situation des travaux, elle est très pressante très lourde. Mais, si vous ne pouvez pas, avec entre nous échanger d'idées écrites et ne vous déplaise faire pour vous seul ou prendre sur vous seul d'organiser l'exposition de mes sculptures et dessins.
Alors d'après votre réponse ou bien de venir moins précipitamment dans environ deux mois ou trois ce qui me serait plus aisé, alors j'arriverai selon les instructions que vous voudrez bien me donner avant l'ouverture de l'exposition pour l'organiser avec vous si cela vous paraît indispensable. Certes, pour la grande Italie j'eusse mieux aimé pouvoir lui donner plus de temps dans un loisir plus digne d'elle car je ne pourrai à présent qu'organiser vite et repartir.
Avec ma femme je tiens à ce que avec Madame Ojetti à qui nous envoyons hommages et bons souvenirs vous connaissez bien tous nos possibilités et toutes nos impossibilités, afin que vous voyiez en toute netteté qu'elles sont les nécessités qui vous sont les plus pressants et que nous puissions nous y conformer.
Avant tout je veux tâcher de rendre à vos précieuses amitiés et au noble pays italien tout plus entier dévouement et la connaissance spirituelle.
Par le même courrier j'invite à mon atelier votre ami C. G. Sarti correspondant de la tribuna.

Bourdelle a Ojetti
12 marzo 1914
Parigi

En hâte
Chers amis

Nous avons bien reçu votre lettre et ainsi qu'elle me l'indiquait j'ai écrit à Monsieur Fradeletto votre ami. Je vous pensais en rapports constants avec lui. Monsieur Fradeletto m'a envoyé une dépêche m'annonçant le déballage des caisses et la satisfaction élogieuse de vos amis dont je suis très touché. Je reçois votre dépêche à l'instant de notre départ et je suis heureux de vous écrire puisque je puis vous trouver

amis. Je relis votre lettre et je n'y vois pas de demande ni d'attente de réponse si ce n'est l'indication pour vous d'écrire à Monsieur le Député Secrétaire Général et cela est fait depuis longtemps.

Mais nous avons cru même que vous étiez en voyage que nous ne vous verrions qu'après le 15 à Venise et qu'il fallait que je me charge d'organiser ma salle. J'ai donc averti à Venise que je viendrai. Demandé même des précisions de date, mais aujourd'hui 12 s'ouvre mon Salon ou j'ai deux bustes un marbre un bronze. Tout est enfin en ordre et nous pouvons partir en laissant le Centaure inachevé. Nous pouvons partir demain matin 13 avril, avant cette date c'était impossible. Nous rentrons vite à Paris le Centaure étant en suspens. Nos bien cordiales salutations à vous deux. En attendant de saluer la terre italienne, bien profondément et cordialement et grâce à votre initiative,
Bourdelle

Ojetti a Bourdelle
30 marzo 1914
Il Salviatino, Firenze

Cher ami et cher maître,

Je crois tout à fait nécessaire votre présence à Venise pour arranger votre salle. Je serai là bas moi-même (Hôtel Excelsior, au Lido Venise) le 15 du mois d'avril. Mais vous devriez y être plutôt. Je ne peux absolument prendre sur moi-même la responsabilité de disposer vos oeuvres, ni la responsabilité ni le travail. J'ai fait, pour cette exposition, et vous le savez, tout ce que j'ai pu. Maintenant c'est à vous. Certes, pour vous faire plaisir, si vous ne voulez pas rester là jusqu'au jour de l'inauguration -23 avril-, je pourrai surveiller qu'on exécute aux derniers jours vos ordres. Mais ces ordres donnez-les vous-même.

Écrivez au député A. Fradeletto, Venise. Il vous dira exactement quel jour il aura besoin de vous.

Ma femme veut être rappeler avec toute son amitié à Mme Bourdelle et à Paulette.

Bien cordialement à vous, Ugo Ojetti

Je viens d'écrire pour votre expos. une courte préface qui sera dans le catalogue.

Bourdelle a Ojetti
aprile 1914 [il timbro della ricezione a Firenze indica il 13 aprile]

Impossible de vous figurer notre surcharge de travail à Paris. Leçons aux élèves, réceptions d'écrivains en théâtre- travailler aux centaures, dix lettres par jour, jurys du Salon, sauver des jeunes, placer les oeuvres, finir mon marbre, le placer le dernier jour, et photographies à distribuer ou à peine attendre à tout cela et à soigner les travaux en cours.

Bourdelle a Ojetti
[15 aprile 1914]
Hôtel Beau Rivage Venise

Amis Ugo Ojetti

Sommes Venise Hôtel en tête imprimé. Avons salué lion de St Marc admiration profonde pour l'antique basilique. Avons par même soin qu'à vous déposé nos cartes chez Monsieur le Syndic. Conte Grimani et chez monsieur le député Fradeletto. Sommes allés jardin public nous occuper des travaux. Et nous attendons ceux qui ont fondé mon Exposition à Venise et m'ont pour la première fois ouvert les portes toutes grandes de l'admirable Italie. Hommages amitiés Bourdelle

Je reçois de Monsieur Fradeletto laisser passer pour Exposition ce matin 15 avril.

Donc à demain votre arrivée annoncée.

Bourdelle a Ojetti
28 aprile 1914
Hôtel Beau Rivage Venise

Chers amis,

Ma femme et moi, nous avons passé au Lido des instants admirables. Nous y étions près de vous deux qui nous avez ouvert les portes de la belle et grande Italie, les portes maritimes et votre chère petite fille nous tenait cependant bien près de la notre en suscitant plus fort de vous la grâce le souvenir. La rapidité du départ, l'incertitude de vos heures pour nous, enfin le venir vous serrer la main fort que nous vous écrivons un peu de ce que nous vous aurions dit.

J'ai par ma race une âme d'Albigeois un peu austère, qui fait sans doute la note grave de mon art mais qui peut prendre je le crois son plus grand prix de par la fidélité qu'elle sait dicter à l'esprit. Donc chers amis pour ma femme et pour moi avant de sortir de Venise la salutation de l'esprit et mes deux mains dans les vôtres,
Bourdelle

Bourdelle a Ojetti
28 aprile 1914
Bellini's Hôtel Terminus, Milano

Chers amis Ojetti,

Nous voici par un soleil splendide arrivés à Milan; au départ de Venise quittée avec regret, nous avons trouvé en Gare, Monsieur Le Député Fradeletto, nous attendant et (vous le saviez sûrement) qui m'a annoncé que Rome voulait accueillir Heraklès archer en ses murs.

Il y a là dans ce fait deux choses capitales pour mon art. Il y a péril et honneur.

Péril puisqu'il s'agit d'affronter l'art de l'Antique Rome et honneur d'y être voisin de tant d'œuvres élevées là par tous les siècles de labeur.

Monsieur Le Député Fradeletto m'a confirmé aussi que ce que vous aviez voulu et sans doute espéré pour moi, était fait, et j'ai tout de suite accepté.

Tout cela est un grand étonnement pour moi, tout ce succès que vous avez construit en m'appelant avec mes travaux à Venise; tout cela me charme et me surprend, d'entrersous de telles formes et sous de tels auspices dans votre grande patrie si doublement ensoleillée par la nature et par l'esprit.

Tout en brûlant la route en rentrant vite au travail nous étudions vos monuments. Le grand l'immense château fort Sforza est beau comme un grand combat mesuré; il est simple, calme, puissant, on croirait voir comme un grand lac de briques, mais c'est un lac construit et élevé, c'est comme un vaste lac de génie, calculé.

Avant de partir de Milan, avant de quitter l'Italie, nous revenons ici vers vous pour vous dire encore merci et vous serrer la main avec la force de l'esprit.

Et il me vient une pensée.

Tous vos chers oiseaux de Saint Marc, tombant d'un doux élan des voûtes byzantines et venant sur nos mains avec le vent du ciel piquer le grain tendu- me font penser que nous tous qui passons pour venir lire dans vos Arts nous ressemblons bien fort pour notre amour à vos oiseaux aimés, et que nous venons tout puiser aux bons grains des génies qui illustrent votre patrie.

A Madame Ojetti, au cher bébé entre vos deux, mon cher et grand ami et à votre pays une couronne de pensée et tout le cœur,

Emile- Antoine Bourdelle et sa moitié Cléopâtre Bourdelle et Pénélope Bourdelle aussi car la maman parle constamment d'elle.

Chers amis comment dois-je faire à qui je dois écrire, à quelle agence pour avoir tous les articles qui paraissent en Italie à propos des arts à l'exposition de Venise? Voulez-vous par un mot, chers amis, me donner ce renseignement?

Ojetti a Bourdelle

1 maggio 1914

Excelsior Palace Hôtel Venezia

Cher Monsieur Bourdelle, mes collègues de la commission des achats-comme Fradeletto vous a dit- ont accepté à l'unanimité ma proposition. Sauf l'approbation du ministre, votre heraklès en bronze entrera triomphalement dans la Galerie nat. D'art moderne à Rome. Et voilà ma tâche de présenter votre sculpture à notre meilleur public achevée. J'en suis satisfait et c'est aussi à moi de vous remercier pour avoir accepté mon programme dès le commencement.

Tous les coupures des journaux avec votre nom ou des articles sur votre sculpture –bien que la plus grande partie soit parue le jour de l'inauguration- vous pouvez vous écrire et vous abonner à l'Eco della Stampa, Corso Vittorio Emanuele, Milano, en expliquant de quoi il s'agit et que votre expos. est à Venise.

Avec nos meilleures amitiés pour Mme Bourdelle et pour vous, et nos vœux les plus cordiaux pour votre cher enfant, Ugo Ojetti

Bourdelle a Ojetti
10 maggio 1914
Parigi

Mes chers amis d'Italie,
J'attends donc la décision du Ministre des beaux-arts d'Italie. Mais avant tout c'est vous que je dois remercier puisque les clefs du grand pays c'est vous qui les teniez pour m'ouvrir toutes grandes les portes. J'ai pour ces arts là une ineffaçable mémoire. Confidemment je vous écris que dès sorti de mon labeur actuel fougueux du Centaure mourant et dès le travail redevenu normalement supportable pour moi. Je tiens à faire don à Monsieur Fradeletto qui a été charmant un bronze de mon crû, que me conseillez-vous pour que j'accomplisse au mieux mon désir est-ce à lui est-ce à la jeune fille que je devrais l'offrir en temps et lieu?
Votre conseil me sera-t-il me semble utile. Je penche pour Fradeletto lui-même pour qui j'ai vivre connaissance de sa démarche à mon départ.
J'envoie à Bruxelles à deux sections statuaire et Arts Décoratifs on a là las des intentions sérieuses (pour Musées) sur mon travail. En herbe et en toute confidence on m'avertit hier, qu'un monument nouveau va m'être commandé dans Paris et qu'un Salon nouveau en forme inédite se prépare ou l'on me veut pour Président. Tout cela en désir en projet. Serons au travail tous les jours à Paris mais partons habitant Chaville-via Versailles. Nous envoyons nos meilleurs vœux au petit groupe si charmant de votre bébé et son toutou. A tous que le Lido plein d'espace et d'air marin et de soleil vous soit léger.
Bourdelle

Bourdelle a Ojetti
4 luglio 1914
Parigi

Très chers amis Ojetti,
Ma femme vous a écrit un remerciement à Madame Ojetti pour l'envoi du précieux souvenir du Lido et pour vous donner aussi des nouvelles. Ce matin à l'aube je trouve à mon arrivée de Chaville à Paris, votre carte venue de Florence. [...]
Je terminerai aujourd'hui (le plâtre) du Centaure. J'avais jeudi 250 élèves pour la visiter et c'est dommage ce dernier ne soit pas à Venise, mais si vous le voulez dans six ans nous pourrons recommencer avec toutes oeuvres nouvelles la même salle, cela c'est votre oeuvre, mais je pense en six ans tout renouveler de 40 sculptures au moins avec plus de depuis encore.

Revenons au Centaure. Il marque un mouvement de réflexion chez les spectateurs. Je leur avais dit que je débute dans mon oeuvre. Ils s'étaient dit c'est un gascon! Et voilà que devant le nouveau-né, ils se reprennent et ils manifestent une certaine émotion. Ils me voient prendre un accent autre et ils ont un trouble d'espoir. Cher et pauvre Centaure, petite ombre de mon désir si j'entreprends un jour la vraie image que j'ai en moi de toi alors leur trouble grandira. On va faire le bronze, il partira en Argentine. Le plâtre restera. Revenons en Italie. Grâce à vous que je remercie profondément n'ayant jamais su oublier, j'ai franchi le seuil d'Italie. Vous avez suscité des opinions, des articles très forts m'arrivent d'Italie et j'ai reçu une lettre du Ministère de l'Instruction Publique me demandant de faire mon buste en bronze pour la Galerie des Offices à Florence. Voilà donc que vous allez que vous demandez d'avoir un nouvel ami chacun près de vous! Et chauve en bronze il n'y a plus de réponse pour longtemps! Je vais donc répondre demain au Ministre que ça est entendu, comme disent les Belges! Je serai sage, mais on ne se doute pas à Rome à quel danger on se prête en commandant sa tête à ce sculpteur. Je vous dirai un jour à quoi j'ai pensé là dessus.

Avant tout je vous dois l'honneur très grand qu'on me fait là, c'est ce que je veux vous marquer. Et c'est la chose haute à retenir, le côté austère de haute valeur intellectuelle et j'ajoute morale qu'est en Italie la manifestation que vous avez organisée de mes travaux.

Le public qui n'accepte ce genre d'art que lorsque les auteurs sont morts, nous fera cette fois le plaisir d'attendre. Car je veux exister longtemps pour lui donner un peu le temps de réfléchir.

Ciardi est venue à Paris où elle a eu une très belle exposition mais elle a la grâce, elle est en peinture comme ses yeux, qu'elle ne vend pas! Mais elle a vendu ses peintures. Je fais d'elle à mes moments bien trop rares, une sorte de portrait dans Venise qui paraîtra dans une revue.

J'ai pu envoyer un plâtre à Monsieur Sarti qui est je crois content et cela me fait grand plaisir car j'ai pour lui, pour son opinion, beaucoup de sympathie. Paulette longtemps souffrante va très bien au présent, la campagne près de Versailles lui est excellente. Elle vit dans la verdure et a l'air d'une fleur sauvage qui se cache toujours. J'ai eu au salon avec deux bustes des très très beaux articles. Les critiques qui ne comprennent pas mon théâtre, pas tous heureusement!, ont acclamé un buste plus antique plus audacieux que mon théâtre, rassurés dans leur ignorance par le côté ressemblance portrait! Ah! pauvre humanité! Je pense au charmant homme si chaleureux et cordial et attachant qui est Fradeletto et le Centaure parti, je vais agir. Les moments où je peux m'occuper des amis sont les meilleurs pour moi, mais la vie de Paris est féroce. Figurez-vous que je n'obtiens pas Tomaso Philippi- Venise- Photograph ni la grande épreuve promise, que j'achète de la Fresque du Guariento ni les photos ou plutôt les clichés 9x12 des 4 ou 5 ensemble à une salle ai Jardini. Ils m'ont vendu des photos à Venise sont très aimables. J'ai offert de payez d'avance la grande ils n'ont pas voulu. Ils n'en ont envoyé. Je ne crois pas avoir envoyé d'argent, pour leur envoi, mais je ne crois pas que nous avons reçu note non plus! Alors, je n'y comprends rien, photo-grande ensemble de la Fresque Guariento.....

Et clichés de ma salle non plus! Je crois que je prierai la signorina Ciardi d'aller jusqu'à St Marc voir ou de me trouver une bonne photographie.

Nous parlons souvent de votre fillette, de son toutou fidèle, de sa nourrice, qui je crois doit partir, quel dommage! Et nous pensons que vous êtes très bien.

Où en est la question Heracles? Qu'est-ce question de mon autoritratto (bronze) est-ce par l'artiste absolument y a t'il indemnité de frais: simplement pour que je sache est-ce une demande-commande? Je ne connais pas la démarche de la chose du tout. Et je m'informe naturellement près de vous. Je vous prie mon cher Monsieur et ami Ojetti de bien vouloir présenter mes hommages et mes souvenirs si jolis de votre enfant endormie au Lido à madame Ojetti. Ce matin levé à 4 heures je n'ai pas voulu réveiller la maman de Paulette, descendu au jardin, j'ai pris des fleurs et des rameaux pleins de rosée et ainsi qu'un excellent couleur remonté dans la chambre de Paulette et de la maman, j'ai enlacé les rameaux charmants sur les deux lits et je les ai couverts des fleurs effeuillées et j'ai couru prendre mon train. [...]

Excusez ce papier que je trouve en l'absence de la patronne.

Bourdelle a Ojetti

16 luglio 1914

Parigi

Cher commaindattore d'Arts,

avant de partir pour l'Alsace à Strasbourg, où je vais exécuter avec ma meilleure moitié le portrait du grand savant chirurgien Koeberl pour un monument, je vous envoie à vous trois notre souvenir. J'ai eu la joie aussi d'écrire à Fradeletto qui est un homme absolument sympathique et de lui exprimer celle que je... aussi pour lui.

J'ai envoyé une [...] de faire une tête de une [...] pour les Uffici et j'en serai tout honoré.

Tout cela c'est votre [...] et comme mon cher ami vous avez du coupe d'œil et que nous ne sommes pas des Muffes comme ça [...], dans le grand monde.

Je vous remercie comme je dois, et parce que vraiment cela m'est très agréable de le faire. Alors vous devez me laisser vous accabler de notre reconnaissance. Trop de travail! Hélas! Je fais le buste [...](belle tête, très) on veut que j'aille à Prague dans le Château de Kubélik faire son buste, cette fois je ne peux pas. Ah! A' propos, pour ma tête, je la ferai comme tout le monde la voit mais peut-être la ferais-je aussi comme je la pense! Et alors entre les deux oeuvres ce serait bien que ce soit vous qui choisissiez. Si je fais un seul des deux alors, c'est simplifié, tout dépendra du temps que j'aurai.

Y a-t-il des conditions pour ce bronze des Uffici? Une date, des dimensions? Une loi [...] de taille? Je ne sais rien. Du 19 au 23 soir et 24 au matin serons Strasbourg Alsace 14 rue de la Toussaint chez Mlle Koeberlé.

Madame Ojetti partage avec vous tout ce que je dis à vous. Ne soyez pas jaloux car c'est juste. Bourdelle.

Bourdelle a Ojetti

25/ 26 luglio 1914

(Strasbourg)

Mon cher ami,

Je termine la tête de Koeberlé, il a 87 ans! Le grand chirurgien chimiste, alsacien (précurseur de Pasteur, pour l'asepsie homme étonnant, considérable.

Ma femme est enchantée de ce travail, grave, serré, passant entre le Ingres et le Rodin, gardant de leur allure dans plus d'intimité. Le modèle lui est physiquement et moralement, entre un Sénèque et un Tolstoï, avec des traits plus fins. C'est un ascète et du buste nous en faisons dès le début six bronzes, un pour être érigé en plein air, les autres pour Musées et amis. Je le termine au pied du Koenigs-bourg, près de Strasbourg où votre lettre m'a trouvé! Je ne se sais pas si je vous ai dit que j'ai terminé le buste de Queime Reclus avant de quitter Paris. Je me mettrai, dès ma rentrée, dans quelques jours à mon buste et dès qu'il sera en train je vous en écrirai. Très heureux d'entrer aux Offices et que ce soit ainsi d'emblée et par vos soins.

Avez-vous déjà Rodin par Rodin? Serat-il ou a-y-il fait son buste? Je n'aies jamais vu ce travail? Pour le Michel-Ange, est-ce celui, une tête après osseuse, qu'a Hébrard Rue Royale, de Michel-Ange que l'on croit fait par lui-même, que vous avez aux offices? Il y en a aussi un au Musée du Louvre, mais d'Hebrand est très beau. Michel Ange! Certes, voilà le grand voisin. Canova et moi un bien mauvais ménage, je ne l'aime pas, mais le sévère et grand Buonarroti remettrait un peu d'harmonie un peu d'ordre de sous les regards. Enfin c'est très inattendu cette adoption de votre serviteur par l'Italie et je songe à ne pas lui donner ma trop mauvaise tête pour son illustre Galerie. Merci de tous les renseignements me voilà outillé.

Nous vous adressons à vous trois souvenirs amitié et vœux. Nous serrons la patte au petit gardien fidèle de votre chère et superbe fillette. Quand nous avons quitté pour Strasbourg Poulette à Cheville via Versailles elle était florissante au plein air. Vive le Tyrol et enfin Paris pour vous y voir tous deux. Emile-Antoine Bourdelle

On songe ici à faire passer votre salle française de Venise- mes oeuvres, par Strasbourg des amis des Arts m'exposeraient chez eux. Auriez vous quelque projet contre cela? Quand vous recevrez cette lettre nous serons sûrement à Paris.

Bourdelle a Ojetti
15 novembre 1914
Montauban

Chers amis d'Italie,

Dans ma province arrivons au novembre des blessés et des réfugiés...

Tous nous faisons tout le possible pour rendre aux pauvres gens de foyer d'étrait et pour reposer les corps saccagés. Il n'y a pas d'effort- Français l'Elaude tout le pays ait en profondeur, c'est un grand océan qui monte d'un seul flot.

Chacun de nos nos soldats est plus qu'un Général. Il est le [...] d'une idée (le droit à défendre). L'immortelle Belgique craque de toutes parts, mais pour plus se hausser et s'étendre.

Chacun de nos soldats s'élance au feu en souriant sans un seul geste au déport mais toute l'âme dans les yeux; l'esprit latin qui sait son prix compose l'holocauste en tel ordre fornée, qu'il attire sur les Alliés la main favorable des Dieux.

L'offrande entière des Allées a la cause du droit, le calme impressionnant de la France profonde, sa ténacité souriante nous ont construit comme un bouclier pensé- nu bouclier ou le feu de la foi au juste rayonne et sur ce feu se dissout tout le plomb tentou qui s'étonne. Notre bouclier s'entrouvre et se referme, c'est un bouclier d'esprit croissant. Cette guerre est une croisade. L'immense cœur du petit Belge sort en le monument de pivot immortel à la page d'histoire, la plus haute pour sa matière que le temps de notre planète (de ceux connus de nous) aient porté. Il me rentre des fonds de la Roumanie où j'ai vendu des oeuvres. Je vais pouvoir être en mesure de reprendre un peu mon travail quand les Prussiens se dirigeraient sur Paris j'ai crée une de mes meilleures figures qui je crois volera par le monde! Tous les miens et moi à vous trois a l'Italie. Bourdelle. Ma femme envoie à Madame Ojetti à votre charmante fillette mille bons souvenirs et vœux et je me joins à cela.

Cléopâtre Bourdelle
16 janvier 1915

Chers amis

Quel de mal pour nous ces épouvantables désastres italiens. Ces villes écroulées, ces morts, pauvre grande Italie, être si belle et payer cela par ce feu intérieur emi [...] parfois cette terre de beauté, de fleurs, d'Art. Recevez toute notre.... part du grand deuil de votre nation. Je ne supporte jamais ces blessures à l'Italie. Tout votre cordial, Bourdelle

A' tous les miens!

Pour le [...] de mon Heraklès au royaume d'Italie, j'ai signé et renvoyé l'acte à Monsieur Bazzoni. Croyez-vous amis qu'en laissant mon exposition à Venise elle n'y sera pas au danger, ne pourrait-on l'emmagasiner à une ville plus centrale d'Italie en route vers la France? A' Milan! Venise est-elle en sûreté?

Voudrait-il mieux l'envoyer sur Paris? Qu'en pensez-vous? Qu'elle grandeur est pour l'Italie d'enfants italiens tels que..... Garibaldi, famille au cœur si généreux qu'on vit toujours dans les beaux combats?

Je me joins à mon mari pour envoyé mes meilleurs vœux à Madame Ojetti, Monsieur Ojetti et le charmant bébé,
Cléopâtre Bourdelle

Bourdelle a Ojetti
27 gennaio 1915
31 rue Ingres ,Montauban, Tarn et Garonne

Chers Amis Ojetti

Merci de votre souvenir. Tous nos vœux pour vous, pour vos souhaits. Honneur aux très admirables Garibaldi et vive une terre patrie la vôtre!

On m'écrit de Rome, signé (Camillo Innocenti e Tommaso Bencivenga) pour que j'expose. Ce n'est guère le monument qu'en pensez-vous? Je préfère réserver cela à plus tard s'il y a lieu? Il me faut le temps d'organiser une vraie manifestation de mon art à Rome! Mon cher ami je viens vous prier car je le crois nécessaire de faire expédier toute mon exposition à Paris de Venise. Bientôt il va m'être nécessaire d'avoir mes oeuvres près de moi à Paris. Vous pensez-vous qu'en ce moment on peut exposer?

Je crois que je ne dois pas risquer plus à Paris qu'à Venise si vous autres aussi vous entrez en guerre, je crois quoi qu'il arrive! Que l'Italie maîtrisera même sur mer l'Autriche s'il y a guerre mais je vous prie de penser à Torcello, à St Marc, deux merveilles, et de prendre de formidables précautions. Quelle guerre hélas! Nous voyons toute beauté détruite. Je trouve que les boches accrochent Venise, Rome, Florence.

C'est humiliant pour tout hommes doués du sens du bien, du sens du bon, du sens du beau qu'il y ait de tel Satans! De tels destructeurs. Je vous en prie, vite que feriez vous à ma place? Pas à Rome n'est-ce pas.

Si vous voyagez, si ma lettre ne vous atteint pas vite, si je n'ai pas d'ici 5 ou 6 jours une lettre de vous, je tiens prête une lettre demandant le renvoi à Paris chez l'emballeur de mon exposition de Venise. Paulette salue Bébé et vous, tous les vœux nous vous les envoyons bien cordialement. Bourdelle.

Bourdelle a Ojetti

20 marzo 1915

Montauban

Meussieur Bozzoni et Pica

Directeurs Administrateurs de l'exposition des beaux-arts Venise

Pouvez-vous me dire où nous en sommes de la vente des bronzes Heraklès et Sapho à l'Américain de Philadelphie pour le prix de deux mille huit cent francs? L'acheteur n'a-t-il pu envoyer dès sa rentrée un mandat télégraphique comme il l'avait promis!

J'écris pour le même courrier à Monsieur le Député Fradeletto pour lui faire la recommandation de recommander de confier au gouvernement italien tous mes envois dont la plus grande part sont les originaux.

Si par des faits peut être inévitables, de conflit- Venise courait quelques risques- ce qui serait pour mon admiration un véritable désespoir- je vous en prie, veuillez prendre la précaution de mettre tout dans les caisses-et les envoyer en sûreté soit à Rome ou soit à Milan dans quelque coin du superbe et immense Musée Sforza.

J'ai été heureux lorsque Monsieur Bozzoni m'a dit qu'il pouvait garder mes oeuvres et que d'autres artistes l'en avaient prié.

Tous les trains de France étaient réquisitionnés pour l'armée. On ne pouvait risquer sur les voies des travaux de beaux-arts.

On parle dans la presse-d'oeuvres d'Art enlevées par l'Italie de Venise et mises en bien sûr. Mes travaux sont confiés à l'Italie. Je vous en laisse le soin vous priant seulement Meussieurs de bien vouloir m'écrire quelles précautions ont été prises.

Veillez bien croire Messieurs en attendant des renseignements de vous à tout l'attachement que j'ai pour votre claire et admirable patrie et recevoir tous mes remerciements d'avance avec mes meilleures amitiés.

E. A. Bourdelle

Par ces temps de guerre avec toute sorte d'actions entravées il nous serait très nécessaire de savoir ce que fait notre acheteur d'Amérique.

Bourdelle a Ojetti

19 luglio 1915 (?)

Chers amis Ugo Ojetti,

Le 23 juin j'ai reçu ceci de Rome.

Il Direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma informa questo Ministero di non avere ancora ricevuto l'opera in bronzo di V.S. rappresentante «L'Ercole Saettante» acquistata all'ultima Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia.

Nel pregare vivamente la V.S. di voler affrettare la spedizione di detta scultura, questo Ministero deve avvertirla che fino a quando essa non sia pervenuta a destinazione non sarà possibile provvedere al pagamento, a favore di V. S. del prezzo relativo.

L'opera dovrà essere indirizzata direttamente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Il Direttore Generale (signature illisible pour moi)

Je vous adresse donc chers amis avec nos souvenirs nos vœux ardents pour la victoire belle. Cette lettre et ma réponse.

Dès que j'ai eu le plâtre d'Heraklès retour de Venise, mon fondeur réquisitionné, a pu cependant, ayant gardé ses vieux et meilleurs ouvriers, reconstituer la fonderie et nous avons entrepris le bronze Herakler pour Rome.

Y a-t-il lieu que vous écriviez un mot au Directeur Général du Musée ou au Ministre des beaux-arts. En tous cas j'ai très bien du travail. Je viens de Paris. J'y retourne: mon maître fondeur fait notre Héraklès. Le Centaure mourant 3 mètres hauteur, une figure équestre 5m50 hauteur et 4 figures debout de 3m50 à 60 de haut. [...] au sein de la tempête j'ai préparé tout cela

Vive la race latine.

Une organisation industrialisée- si disciplinée et confiée toute sur même modèle militaire à l'emporte-pièce, ne remplacera jamais nos antiques traditions. L'âme sera victorieuse, l'âme des hommes latins vaincra l'âme de canon des Boches: vive vous, vive D'Annunzio, vive votre grand pays.

De nous tous hommages à Madame Ojetti, vœux pour la fillette d'excellente santé et bien cordialement à vous, Bourdelle.

19 juillet 1915

Mon sieur le Directeur Général delle Belle Antichità e belle Arti,

J'ai l'honneur de vous informer en réponse à votre excellente lettre du 23 juin que l'Ercole Saettante ou Heraklès tirant les oiseaux du Styraphale, sera envoyé par mes

soins à la Galerie Nationale d'Art Moderne à Rome dès que le bronze me satisfera, il est en excellente voie. Son expédition sur Rome ne tardera pas mais en ces temps nous avons eu à réorganiser les ateliers pour mener à bien ce travail.

S'il le faut, pour le solde de l'œuvre nous saurons attendre Monsieur le Directeur en nouvel exercice des fonds Ministériels destinés aux beaux-arts.

Avant tout nous tenons à faire notre possible pour entrer dignement dans la grande cité.

J'ai l'honneur Monsieur le Directeur de vous assurer de mes sentiments de haute considération.

Emile Antoine Bourdelle

P.S. J'ai fait des centaines de croquis, une centaine composition en couleur composée et sculptée, une douzaine de petits modèles sont les 4 figures allégoriques d'un grand monument à un Général. Monument haut de 18 à 20 mètres. La Victoire, la Force, l'Éloquence, la Liberté. Fini toute l'architecture et le modèle-statue équestre.

Écrit quantité d'études sur nos monuments Romains et Gothiques et refait mes forces. Suis heureux du sang froid de la Méthode de votre Généralissime.

Veuillez excuser cette lettre pressée. Je vais-je viens-je travaille beaucoup.

Deux bronzes de Venise sont partis en Amérique. Les 3 mille franc environ de leur achat ne sont pas rentrés. Ms Pica averti m'a dit que Ms Bazzoni à qui il en réfère était souffrant. Je ne sais rien de plus. On n'a pas gardé un bronze que j'avais désigné pour notre ami Ms Fradeletto. Après vous avoir vu je pense que je lui en enverrai un.

Bourdelle a Ojetti

4 agosto 1916

Parigi

Bien chère Madame,

nous serions très heureux d'avoir de vous de nouvelles, des vôtres, de Monsieur Ugo Ojetti, de votre délicieuse enfante, sans oublier son gentil toutou.

J'espère que D'Annunzio va bien et nous souhaitons avec la plus sincère ardeur que l'Italie s'élève plus forte et grande de la rude épreuve qu'elle soutient et que nous soutenons tous. Malgré les jours lourds et les grandes épreuves que nous vivons, j'engendre beaucoup et comme avec fureur mes travaux. Grâce à vous deux chère Madame L'Héraklés est à Rome. D'autres bronzes viennent de partir à la cour de Suède. J'ai composé des centaines de nouveaux depuis et je pousse tenacement le Grand Monument d'Argentin qui est à sa moitié plutôt à ses deux tiers.

Nous entendons le canon la nuit, le seuil de Verdun est proche, mais nous connaissons au présent que la voix du canon allié, est au moins aussi grande et bien plus belle et plus noble que la voix du canon austro boche, et l'air est devenu doux à respirer.

Je sais que nous forgeons la victoire de nous tous, à vous tous tout bien, cordialement,
Bourdelle

Bourdelle a Ojetti
20 novembre 1925

Chers amis Ojetti,

Nous avons reçu une lettre dictée par l'âme celle de mademoiselle Paola Ojetti lettre à laquelle j'ai tenu à répondre, lettre qui nous est très précieuse.

La Sélène est chez l'emballeur expéditeur, sans doute déjà partie.

J'ai eu la très bienvenue surprise des très belles photos des bien émouvantes oeuvres, vous me remmenez à Florence et à Rome. Merci.

Le bas relief et la Tête Antique qui sont à vous sont des morceaux de grand ordre, la tête du prêtre chypriote surtout.

Nous sommes on ne peut plus heureux de vous avoir vu tous deux. Vous menez une vie profonde baignée d'Art, n'est ce pas le brouillard de lueur entre la Divinité et les hommes?

Avant hier une nouvelle créature m'est née de cinq heures à dix ou onze heures du matin. J'ai en sept à huit dessins successifs créé le Monument au grand satirique et grand peintre Daumier.

Ce monument en bas de la voie Marseillaise qui descend au vieux port. Ce bloc ardent, trapu, pétri, taillé sans l'assent de lave bouillante sera placé au quai du vieux port mêlé aux marins! Aux marchands, aux marchandes du port. Il était peuple et il avait le trait terrible de la foule.

Je suis heureux! Des oeuvres neuves vont éclore: je suis enchanté de votre livre et j'aurai un petit guide italien français pour mieux vous voir dans l'écriture.

Nous vous envoyons à tous trois nos sentiments les plus profondément affectueux,
Antoine Bourdelle

Je reprends des facilités pour travailler. Une science nouvelle.....

Cléopâtre Bourdelle a Ojetti
9 gennaio 1926
Parigi

Chers Amis Madame et Monsieur Ojetti

Excusez-nous de répondre si tard à votre aimable lettre du 17 décembre dernier.

Merci pour vos vœux et pour les beaux articles.

Nous avons bien reçu le chèque de dix mille francs.

Nous sommes heureux que Sélène soit selon vos souhaits à la place à laquelle vous avez bien voulu l'honorer. Puisque vous désirez avoir le petit Bourdelle avec les ailes dans son monogramme, je vous l'envverrai dès que j'en aurai une réplique. Mon prix est de 17 mille francs ou 1133 dollars. Mais je fais aux amis que vous vous êtes toujours montré de l'art de Bourdelle, un prix spécial. Je vous le laisse au prix de 7 mille francs (sept mille francs).

Nous vous envoyons à tous trois nos vœux affectueux, Cléopâtre Bourdelle

Bibliografia

1901

A. Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo.

1902

C. Placci, *Un artista tedesco, Adolf Hildebrand*, in "Il Marzocco", 19 ottobre, pp. 1-2.

1904

J. Meier-Graefe, *Maillol in Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stoccarda, t. 3, pp. 395-400.

1903

E. Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, Bergamo.

1905

A. Foucher, *L'art greco-bouddhique du Gandhara : étude sur les origines de l'influence classique dans l'art Bouddhique de l'Inde et de l'Extreme-Orient*, Parigi.

M. Denis, *Aristide Maillol*, in "L'Occident", novembre, pp. 241-249.

A. Gide, *Promenade au Salon d'Automne*, in "Gazette des Beaux-Arts", dicembre, pp. 475-485.

O. Mirbeau, *Aristide Maillol*, in "La Revue des revues", 1 aprile, pp. 421-344.

1906

M. Denis, *Aristide Maillol*, in "Kunst und Künstler", luglio, pp. 469-477 e agosto, pp. 519-523.

U. Ojetti, *L'arte nell'Esposizione di Milano. Scultori e Sculture*, Milano.

1907

Anonimo, *Henry van de Velde* in "Kunst und Künstler", maggio, pp. 47-60.

R. Barbiera, *Venezia e l'Esposizione*, in "L'Illustrazione Italiana", 11 agosto.

VII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo, IV ed., Venezia.

E. Key, *Vom Sittengesetz der Schönheit*, in "Kunst und Künstler", maggio, pp. 186-191.

V. Pica, *L'Arte Mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo.

1908

L. Rictor, *Un statuaire: Joseph Bernard*, in "L'Art décoratif", n. 116, 10, maggio, pp. 189-192.

K. S., *Werdandi*, in "Kunst und Künstler", giugno, pp. 195-199.

E. M. A. Weise, *Emile A. Bourdelle*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", XIX, a 43, n. 4, gennaio, pp. 89-95.

1909

M. Denis, *Aristide Maillol*, in "L'Art et les artistes", pp. 156-160.

St. Sucharda, *O dobrém sochaři*, in "Volné Smery", n. 38, pp. 45-63.

1910

IX Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1910, catalogo, I ed., Venezia.

IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, III ed., Venezia.

R. Fry, *The sculptures of Maillol*, in "The Burlington magazine", 17, aprile-settembre, pp. 26-32.

U. Ojetti, *La nona Esposizione d'arte a Venezia*, in "Corriere della Sera", 29 giugno.

L. Planiscig, *Artisti contemporanei: Ivan Mestrovic*, in "Emporium", vol. XXXI, n. 185, maggio, pp. 323-338.

K. Scheffler, *Ernst Barlach* in "Kunst und Künstler", vol. VIII, pp. 265-270.

1911

Anonimo, *Le Pavillon de l'Art décoratif français à l'Exposition de Turin*, in "Excelsior", 11 settembre.

Esposizione Internazionale di Roma, catalogo, Bergamo.

O. Grautoff, *Auguste Rodin* in "Die Kunst für Alle", vol. XXVI, pp. 25-47.

O. Grautoff, *Unstausstellungen* in "Kunst und Künstler", vol. IX, pp. 598-600.

G. Guida, *L'Altare della Patria e l'arte di Arturo Dazzi*, Roma.

R. Koechein, *Exposition Internationale des Industrie et du Travail de Turin 1911*, Groupe XIII, classe 71.b, Parigi.

Lecomte, *La vie artistique. La France à l'exposition de Turin. Un succès*, in "Matin", 6 agosto.

G. Mourey, *Libero Andreotti. Un sculpteur florentin moderne*, in "L'Art et les artistes", pp. 212-217.

L. Ozzola, *L'arte contemporanea alla Esposizione di Roma del 1911*, Roma.

K. Scheffler, *Henry Van de Velde und der neue stil* in "Kunst und Künstler", vol. IX, pp. 119-133.

L. Vaillat, *Joseph Bernard*, in "L'Art et les artistes", ottobre, pp. 35-42.

1912

M. Denis, *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Parigi.

A. Lancelotti, *Mundus*, Rome, 2 settembre.

U. Ojetti, *La decima Esposizione d'Arte a Venezia 1912*, Bergamo.

V. Pica, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo.

C. Placci, *Il neotradizionalismo dei francesi moderni*, in "Il Marzocco", 29 dicembre, pp. 1-2.

F. Roches, *Le Salon d'Automne de 1912*, in "L'Art décoratif", n. 184, 20 novembre, pp. 182 e seguenti.

1913

4ème exposition des Arts de l'Asie. Art Bouddhique. Catalogue sommaire, Musée Cernuschi, Parigi.

G. B. [G. Bellonci], *L'arte europea nuova e nuovissima alla mostra dei "Secessionisti"*, in "Il Giornale d'Italia", 3 marzo.

R. Brussel, *Le programme*, in "Art et décoration", vol. XXXIII, gennaio-giugno, pp. 131-136.

A. Colasanti, *Le esposizioni di belle arti a Roma. la Mostra della Società Amatori e Cultori- La Secessione*, in "Emporium", vol. XXXVII, n. 222, giugno, pp. 424-443.

A. Fortlage, *Kunst des 19. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz*, in "Die Kunst für Alle", 28, pp. 176-178.

P. Jamot, *Le Théâtre des Champs-Élysées*, in "Gazette des Beaux Arts", aprile, pp. 261-294.

M. Guillemot, *L'édifice, la salle et la scène*, in "Art et décoration", vol. XXXIII, gennaio-giugno, pp. 103-112.

J.-L., Merlet, *La Sculpture décorative et de plein air dans l'oeuvre d'Émile –Antoine Bourdelle*, in "Art et Industrie", pagine non numerate.

U. Ojetti, *Le Esposizioni di Roma, ovvero i Capuleti e i Montecchi*, in "Corriere della Sera", 18 aprile.

Prima esposizione internazionale d'Arte "della Secessione", seconda edizione, Roma.

F. Saponi, *Un monumento per Adelaide Ristori* in "Vita d'Arte. Rivista mensile d'arte antica e moderna", a. VI, n. 61, gennaio.

A. Soffici, *Arte francese moderna*, in "La Voce", n. 5, p. 1300.

J. L. Vaudoyer, *La décoration*, in "Art et Décoration", vol. XXXIII, gennaio-giugno, pp. 113-130.

L. Werth, *Aristide Maillol*, in "L'Art décoratif", febbraio 1913, pp. 61-76.

1914

Anonimo, *La mostra personale di Bourdelle a Venezia*, in "Giornale d'Italia", 14 aprile.

Anonimo, *Nei padiglioni*, in "Corriere della sera" 24 aprile.

L. Bistolfi, *Il sogno di pietra*, in "L'Eroica", vol. II, n. 35-40, pp. 35-40.

Ivan Mestrovic in *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1914*, catalogo della mostra, Venezia, pp. 28-30.

A. Lancellotti, *La LXXXIII Esposizione Internazionale degli "Amatori e cultori"* in "Emporium", vol. XXXIX, n. 232, aprile, pp. 250-255.

A. Lancellotti, *La II Esposizione Internazionale della Secessione*, in "Emporium", vol. XXXIX, n. 232, aprile, pp. 256-263.

L'Ottantatreesima esposizione della società amatori di Belle Arti Roma 1914, Milano.

G. Marangoni, *La 83° Esposizione degli Amatori e Cultori*, in "Rassegna d'Arte antica e moderna", pp. 73-87.

G. Marangoni, *L'avvenimento artistico, la 83 esposizione della società amatori e cultori di Roma*, in "La cultura moderna" (Natura e Arte), a XXIII, n. 11, 1 maggio, pp. 728-736.

Mora, *Un sculpteur français à Venise*, in "La Libre Parole", 27 aprile.

G. Mourey, *Exposition des oeuvres de Joseph Bernard à l'Hôtel de la Revue 'Les arts'*, in "Les arts", agosto, pp. 16-25.

U. Ojetti (a), *XI Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia*, supplemento a "L'Illustrazione italiana".

U. Ojetti (b), *L'Undecima biennale veneziana. Francesi, spagnoli, inglesi, belgi*, in "Corriere della Sera", 23 aprile.

U. Ojetti (c), *L'Undecima biennale veneziana. Gl'italiani*, in "Corriere della sera", 13 giugno 1914.

U. Ojetti (d), *Mostra individuale di E. A. Bourdelle*, in *XI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, pp. 167-169.

U. Ojetti (e), *Note critiche all'Undecima esposizione internazionale d'arte in Venezia*, Venezia.

M. Pays, *Le sculpteur Bourdelle à l'exposition de Venise*, in "Le radical", 2 maggio.

G. D. Sarti, *Lettere parigine, Lo scultore Bourdelle*, in "La Tribuna", 25 aprile.

Seconda Esposizione Internazionale d'Arte "della Secessione", Roma.

E. Thovez, estratto dalla "Stampa" 24 aprile.

C. Tridenti, *L'undecima mostra internazionale d'arte a Venezia. La scultura: da Rosso a Bourdelle*, in "Rassegna Contemporanea", a. VII, s. II, fasc. XIII, 10 luglio, pp. 52-65.

T. G. Ubertis [Térésah], *Visitando la XI mostra internazionale di Venezia*, in "La Donna", 10, n. 229, 5 luglio.

1915

III Esposizione Internazionale d'Arte della Secessione, catalogo della mostra, Roma.

A. Maraini, *Il re inaugura la mostra della Secessione a Roma. I giovani*, in "La Tribuna", 4 aprile.

G. Marangoni, *La III mostra della Secessione*, in "Vita d'arte", n. 4, aprile, p. 79.

V. Pica, *Artisti contemporanei: lo scultore del popolo serbo*, in "Emporium", vol. XLII, n. 252, dicembre, pp. 403-420.

1916

Anonimo, *Alla Galleria Nazionale di A. Moderna* in "Popolo Romano", 16 marzo.

G. Costetti, *Liberio Andreotti*, in "La Tempra", 10 novembre.

G. de Pauli, *Émile-Antoine Bourdelle. Statuaire français*, Parigi.

U. Ojetti, *Lo scultore Antonio Maraini*, in "Dedalo", pp. 742-758.

1917

F. Geraci, *Artisti contemporanei: Amleto Cataldi*, in "Emporium", vol. XLV, n. 267, marzo, pp. 163-175.

A. Lancellotti, *Cronachetta artistica. L'80° Esposizione degli "Amatori e cultori" a Roma*, in "Emporium", Vol. XLV, n. 268, aprile, pp. 290-303.

A. Maraini, *Cinque sculture recenti di Liberio Andreotti*, in "Rassegna d'Arte Antica e Moderna", settembre-ottobre, pp. 145-148.

1918

L. Angelini, *Per un'affermazione di nuova architettura italiana*, in "Emporium", vol. XLVII, n. 281, maggio, pp. 227-240.

G. Guida, *Il concorso per il Monumento a Toti vinto da Arturo Dazzi*, in "Emporium", vol. XLVIII, n. 288, dicembre, pp. 328-334.

M. Piacentini, *Il nuovo Corso Cinema-Teatro in piazza in Lucina in Roma*, in "L'Architettura Italiana", n. 5, Torino, 1 maggio, p. 37.

A. Rihani, *Artists in war-time*, in "The International Studio", vol. LXVI, n. 262, dicembre, 29-37.

C. Tridenti, *Il nuovo Cinemateatro in Piazza S. Lorenzo in Lucina a Roma*, in "Vita d'Arte", pp. 38-49.

1919

R. Calzini, *Cronache. L'esposizione nazionale di Torino*, in "Emporium", vol. L, n. 300, dicembre, pp. 327-333.

A. Maraini, *Alcune opere di Attilio Selva*, in "Vita d'Arte. Rivista mensile d'arte antica e moderna", n. 137-138, maggio-giugno, pp. 95-98.

U. Ojetti (a), *Il monumento a Enrico Toti*, in "Corriere della Sera", 8 febbraio.

U. Ojetti (b), *Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia*, in "Corriere della Sera", 19 agosto.

U. Ojetti (c), *Medaglie di Romano Romanelli*, in "L'Illustrazione Italiana", vol. XLVI, 11 maggio, pp. 502-503.

U. Ojetti (d), *L'esposizione d'arte di Torino*, in "Corriere della Sera", 10 ottobre.

1920

- C. Anti, *L'Ercole di Bourdelle* in "Rassegna d'arte antica e moderna", pp. 168-172.
- XII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1920*, catalogo, seconda edizione, Venezia.
- C. Carrà, *Martini*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Arte), Milano
- G. L. Ferrari, *Artisti d'oggi: Attilio Selva*, in "Rassegna d'Arte antica e moderna", settembre-ottobre, appendice finale al numero, pp. I-V.
- A. Giacconi, *Da Raffaello agli avveniristi*, in "Il Secolo Illustrato", VIII, n. 8, 15 aprile 1920.
- C. Gradara, *Il Monumento alla memoria dei ferrovieri dello Stato in Roma*, in "Emporium", vol. LII, n. 307-308, luglio-agosto, pp. 97-99.
- M. Lafargue, *Aristide Maillol*, in "L'Amour de l'Art", pp. 186-191.
- U. Ojetti, *Lo scultore Libero Andreotti*, in "Dedalo", I, 6, novembre, pp. 395-417.
- F. Saporì (a), *La XII Mostra d'Arte a Venezia. I. La scultura italiana*, in "Emporium", vol. LI, n. 306, luglio-giugno, pp. 267-277.
- F. Saporì (b), *La XII Mostra d'Arte a Venezia. II. La scultura straniera*, in "Emporium", vol. LII, n. 307-308, luglio-agosto, pp. 3-14.
- M. G. Sarfatti (a), *Considerazioni sulla pittura a proposito dell'Esposizione "Arte"*, in "Il convegno", n. 3, aprile.
- M. Sarfatti (b), *Cronache d'Arte: la nuova galleria "Arte"*, in "Il Popolo d'Italia", 3 aprile.
- K. Sch. [K. Scheffler], *Eine plastik von August Renoir*, in "Kunst und Künstler", vol. VIII, pp. 85-86.
- K. Scheffler, *Neue holzskulpturen von Ernst Barlach*, in "Kunst und Künstler", dicembre, pp. 99-103.
- P. Vitry, *Antoine Bourdelle*, in "Art et décoration", n. 228, dicembre, pp. 161-176.

1921

- C. B., *Libero Andreotti*, in "Emporium", vol. LIII, n. 313, gennaio, pp. 52-56.
- E. Cecchi, *Sculture di Antonio Maraini*, in "La Tribuna", 28 aprile 1921.
- O. Grosso, *L'Arte di Eugenio Baroni*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", n. 21, pp. 21-29.
- O. Mirbeau, *Aristide Maillol*, Parigi, 1921.
- Mostra di sculture, disegni e mobili di Antonio Maraini*, catalogo della mostra (Milano 1921), con presentazione di C. E. Oppo, Roma.
- V. Pica, *Mostra collettiva di Giuseppe e Adele Carozzi, Amedeo Bocchi, Nicola D'Antino e Renato Brozzi*, Galleria Pesaro Milano (maggio 1921), Milano.
- F. Saporì (a), *La Prima Mostra biennale d'Arte in Roma. II.- Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in "Emporium", vol. LIII, n. 318, giugno, pp. 303-319.
- F. Saporì (b), *Cronache. Una Mostra di Antonio Maraini in Roma*, "Emporium", vol. LIII, n. 318, giugno, pp. 332-334.
- A. T'Sterstevens, *E. A. Bourdelle*, "L'Amour de l'Art", II, n. 7, luglio, pp. 203-208.
- R. Strinati, *Il monumento agli studenti caduti in guerra alla Sapienza*, in "La Tribuna", 19 giugno.
- I. B. Supino, *Un'opera sconosciuta di Iacopo della Quercia*, in "Dedalo", II, pp. 149-153.
- D. Valieri, *Note sull'esposizione di Venezia*, in "Rivista d'Italia", a. XXV, fasc. IX, 15 settembre.

1922

Anonimo, *Nuove statue ed affreschi*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 50, 10 dicembre, pp. 686-687.

XIII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1922, catalogo, I ed., Venezia.

XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922, catalogo, III ed., Venezia.

D. Guarnati, *Antoine Bourdelle à Rome*, in "Bulletin de la vie artistique", 1 dicembre 1922, pp. 537-538.

G. L., *Il Concorso Nazionale di Brescia per un gruppo scultoreo di Ermenegildo Luppi*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 30, 23 luglio, p. 114.

A. L. [Arturo Lancellotti], *"La Pietà" di Ermenegildo Luppi* in "Emporium", vol. LVI, n. 333, pp. 190-191.

La Fiorentina primaverile, catalogo delle opere, Roma.

A. Maraini (a), *Influenze straniere sull'arte italiana d'oggi*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", maggio, pp. 511-527.

A. Maraini (b), *I Valori Plastici*, in "La Tribuna", 1 agosto.

G. Mourey, *La XIII Exposition de Venise*, in "L'Amour de l'Art", anno III, n. 6, giugno, pp. 179-184.

U. Ojetti (a), *I francesi a Monza e noi a Parigi*, in "Corriere della Sera", 26 luglio.

U. Ojetti (b), *La XIII Biennale veneziana. Gli stranieri*, in "Corriere della Sera", 4 maggio.

U. Ojetti (c), *Lo scultore Ermenegildo Luppi*, in "Dedalo", a. 3, fasc 2, luglio, pp. 109-124.

C. E. Oppo, *La gloria del bersagliere Toti eternata nel bronzo*, in "L'idea Nazionale", giugno.

C. E. Oppo, *Alla Esposizione Primaverile di Firenze. Valori Plastici* in "L'Idea Nazionale", 15 luglio.

H. Revers, *Le Théâtre des Champs-Élysées*, in "La Revue des Beaux Arts", 22 dicembre.

G. Waldemar, *Joseph Bernard*, in "L'Amour de l'Art", n. 6, giugno, pp. 173-175.

1923

M. Bacchelli, *Adolf Hildebrand scultore tedesco*, in "La Ronda", febbraio, pp. 165-166.

C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Milano.

V. Ferrari, *Pel monumento ai caduti*, in "La provincia di Reggio", a. II, n. 7, luglio, pp. 172-173.

P. Fierens, *Le sculpteur Joseph Bernard*, in "L'Art et les artistes", dicembre, pp. 98-106.

R. Franchi, *Un sculpteur italien Romano Romanelli* in "L'Art et les artistes", pp. 341-345.

W. George, *Les terres-cuites de Maillol*, in "L'Amour de l'Art", pp. 695-700.

C. Giacchetti, *Il concorso per il monumento alla Madre Italiana in Santa Croce*, in "L'Illustrazione Toscana", novembre, pp. 4-5.

b., *I concorsi di Brera*, in "Emporium", vol. LVI, n. 337, marzo, pp. 61-64.

E. Janni, *Un giro intorno a un concorso*, in "Emporium", vol. LVIII, n. 348, dicembre, pp. 377-381.

A. Lancellotti, *La seconda biennale romana d'arte*, Roma.

A. Maraini, *"Il problema della forma" di Adolf Hildebrand (I parte)*, in "La Ronda", novembre, pp. 738-748.

- A. Maraini, *“Il problema della forma” di Adolf Hildebrand (II parte)*, in “La Ronda”, dicembre, pp. 831-838.
- A. Maraini, *Il valore decorativo della scultura di Giovanni Prini*, in “Architettura e Arti Decorative”, 1922-1923, pp. 64-78.
- U. Ogetti, *L'Italia, la Francia e la ruota dell'arte*, in “Corriere della Sera”, 21 novembre.
- F. Paolieri, *Il concorso nazionale per il monumento alla Madre italiana*, in “La Nazione”, 31 ottobre.
- R. Papini, *La Mostra delle Arti Decorative a Monza. IV- Le Arti dei metalli e delle pietre*, in “Emporium”, vol. LVII, n. 344, agosto, pp. 80-93.
- R. Papini, *La Mostra delle arti decorative a Monza*, in “Emporium”, vol. LVIII, n. 344, pp. 80-93.
- R. Papini (b), *Le arti a Monza nel MCMXXIII*, Bergamo, (data supposta).
- M. Pays, *Antoine Bourdelle*, in “L'Art et les artistes”, 35, marzo, pp. 205-242.
- Relazione sul Concorso per un monumento ai pistoiesi Caduti in guerra*, in “Il Popolo Pistoiese”, 1 dicembre.
- E. Sarradin, *Les Salon de 1923: la Société Nationale et le Salon des Tuileries* in “La Gazette des beaux-arts”, giugno, p. 343 e seguenti.
- Seconda Biennale romana. Mostra internazionale di Belle Arti*, catalogo della mostra, Roma.
- R. Strinati, *Artisti contemporanei: Amleto Cataldi*, in “Emporium”, vol. LVII, n. 343, luglio, pp. 22-36.
- Vibì, *Cronache milanesi. L'Esposizione nazionale di Brera*, in “Emporium”, vol. LVIII, n. 347, p. 312bis, tavola fuori testo.

1924

- L. Dami, *Il monumento di Libero Andreotti ai caduti di Saronno*, in “Dedalo”, IV, 10 marzo, pp. 793-796.
- XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1924*, catalogo, I ed., Venezia.
- V. Ferrari, *Il secondo concorso del Monumento ai caduti. Del sentimento lirico dei bozzetti presentati*, in “La provincia di Reggio”, a. III, n. 7, luglio, pp. 200-203.
- P. Fierens, *Lo scultore Joseph Bernard*, in “Dedalo”, marzo, pp. 646-662.
- W. George, *Aristide Maillol*, in “Les Arts”, febbraio, pp. 84-109.
- A. Lancellotti, *La XIV Biennale di Venezia. Scultura ed arte decorativa*, in “Corriere d'Italia”, 14 agosto.
- A. Levinson, *Sculpteurs de ce temps*, in “L'Amour de l'Art”, pp. 377-391.
- A. Mori, *L'inaugurazione del Monumento ai Caduti in Gualtieri 16 novembre 1924*, in “La Provincia di Reggio”, a. III, n. 11-12, novembre-dicembre.
- U. Nebbia (a), *La Quattordicesima biennale veneziana. III.-Gli stranieri: America-Belgio-Francia*, in “Emporium”, vol. LX, n. 355, luglio, pp. 409-433.
- U. Nebbia (b), *La XIV esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1924*, Bergamo.
- U. Nebbia (c), *La XIV Biennale veneziana*, in “Il Resto del Carlino”, 1 luglio.
- U. Ogetti, *Due medaglie di Romano Romanelli*, in “Dedalo”, IV, 1923-24, pp. 62-65.
- F. Paolieri, *Il monumento alla Madre Italiana nel tempio di Santa Croce*, in “La Nazione”, 21 maggio.
- R. Papini, *La Seconda Biennale Romana. I. Gli stranieri e noi*, in “Emporium”, vol. LIX, n. 350, febbraio, pp. 93-115.
- R. Rey, *Maillol*, in “Art et décoration”, n. 2, pp. 129-136.

D. Ricci, *Il monumento ai caduti: l'opera dello scultore A. Martini*, in "Vita Vadese", 7 giugno.
 F. Saponi, *La XIV Esposizione d'arte internazionale a Venezia*, in "Nuova Antologia", 1 ottobre.
 R. Simi, *Sul concorso per il monumento ai Caduti*, in "Il Popolo Pistoiese", 9 febbraio.
 M. Tinti, *Romano Romanelli*, Firenze.
 C. T. [Carlo Tridenti], *Il monumento ai caduti di Crema dovuto all'arte di Dazzi e alla munificenza di F. Marazzi. L'opera d'arte* in "Il Giornale d'Italia", 18 maggio.
 L. Venturi, *Mostra individuale di Antonio Maraini in XIV Esposizione Internazionale della città di Venezia 1924*, pp. 79-80.

1925

P. M. Arese, *Il palazzo e la raccolta Castiglioni a Vienna*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 13, 29 marzo, pp. 259-266.
 M. Denis, *Aristide Maillol*, Parigi.
 W. George, *Un sculpteur classique français. Maillol*, in "L'Art vivant", n. 3, 1 febbraio, pp. 1-2.
 A. Kuhn, *Aristide Maillol*, Lipsia.
 M. Lafargue, *Aristide Maillol. Sculpteur et lithographe*, Parigi.
 U. Ogetti, *Il Monumento ai Caduti di Vado Ligure*, in "Dedalo", settembre, pp. 270-273.
 U. Ogetti, *Medaglie italiane*, in "Dedalo", V, II, 1924-1925, pp. 513-530.
 R. Papini, *Vecchio e nuovo nella terza biennale romana*, in "Emporium", vol. LXI, n. 365, maggio, pp. 275-296.
 C. Zervos, *Aristide Maillol*, in "L'Art d'Aujourd'hui", pp. 33-48.

1926

L. Andreotti, *Libero Andreotti*, prefazione dello stesso, Milano.
 Anonimo, [senza titolo], in "Giornale di Italia", 16 gennaio.
 P. Camo, *Aristide Maillol*, Parigi.
 L. Dami, *La cappella votiva della "Madre italiana" di Libero Andreotti* in "Dedalo", VI, maggio, pp. 809-812.
XV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1926, catalogo, I ed., Venezia.
 Erre, *Cronache fiorentine. La Cappella della Madre italiana*, in "Emporium", vol. LXIV, n. 383, novembre, pp. 334-336.
 F. P. Giordani, *La inaugurazione della XV Biennale veneziana*, in "Il mondo", Roma, 27 aprile.
 A. Lancellotti, *La XV Biennale Veneziana*, in "Corriere d'Italia", 13 luglio.
 A. Lancellotti, *La Terza Biennale Romana*, Roma.
 A. Maraini (a), *Alla XV Esposizione di Venezia. La scultura straniera*, in "La Fiera Letteraria", 18 luglio.
 A. Maraini (b), *La scultura alla Biennale di Venezia*, in "Fiera Letteraria", 27 giugno.
Mostra Biennale Venezia 1926, catalogo, Venezia.
 U. Nebbia, *La XV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Bergamo, pp. 166-170.
 R. Papini, *La Mostra del Novecento*, in "Emporium", vol. LXIII, n. 374, febbraio, pp. 71-83.
 M. Sarfatti, *La scultura a Venezia*, in "Il popolo d'Italia", 4 giugno.
 E. Zorzi, *L'inaugurazione della XV Biennale di Venezia*, in "Il Mezzogiorno", 27-28 aprile.

1927

- V. Ferrari, *Il Monumento ai caduti di Reggio Emilia*, in "La provincia di Reggio", a. VI, n. 9-10, settembre-ottobre, pp. 181-194.
- R. Franchi, *Italo Griselli*, in *Mostra individuale del pittore Ubaldo Oppi, dello scultore Italo Griselli e mostra postuma del pittore Emilio Malerba*, catalogo della mostra, Milano.
- W. George, *Maillol, Album d'Art Druet II*, Parigi.
- C. E. Oppo, C. Tridenti, *La Quirinetta*, Roma.
- G. Rouchès, *L'Architecture et la sculpture en Italie de 1870 à nos jours*, in A. Michel, *Histoire de l'art*, vol VIII, n. 2, Parigi.
- G. Tirelli, *L'inaugurazione del Monumento ai Caduti. L'opera d'arte*, in "Giornale di Reggio", 30 ottobre.

1928

- J. Alazard, *Aristide Maillol*, in "Dedalo", agosto, pp. 178-198.
- S. Benco, *Venezia inaugura la sua XVI Biennale d'arte. Il panorama della magnifica esposizione nelle prime impressioni. Dal nostro inviato speciale Silvio Benco. Nei padiglioni stranieri*, in "Il Piccolo", 3 maggio.
- A. Benedetti, *Il "900" italiano alla Biennale di Venezia* in "Corriere Adriatico", 27 luglio.
- R. Calzini, *La XVI biennale di Venezia. II-Gli stranieri*, "Emporium", vol. LXIII, n. 403, luglio, pp. 3-23.
- C. Carrà (a), *Alla Biennale di Venezia. La nuova scultura italiana*, in "L'Ambrosiano", 2 agosto.
- C. Carrà (b), *XVI Biennale di Venezia. La scultura straniera*, in "L'Ambrosiano", 14 settembre.
- G. Cornali, *Gli stranieri alla XVI Biennale*, in "Secolo", 12 maggio.
- XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1928*, catalogo, II ed., Venezia.
- Mostra individuale di Antoine Bourdelle*, in *XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1928*, catalogo, Venezia.
- U. Nebbia, *La XVI esposizione internazionale d'arte di Venezia*, Roma.
- U. Ojetti, *Il monumento di Bolzano*, in "Corriere della Sera", 13 luglio.
- C. E. Oppo (a), *Alla Esposizione Internazionale di Venezia. Scultori italiani*, in "La Tribuna", 21 luglio.
- C. E. Oppo (b), *Il Monumento della Vittoria a Bolzano*, in "La Tribuna", 10 luglio.
- C. Pavolini, *Il Monumento della Vittoria a Bolzano*, in "Il Tevere" 15 luglio.
- V. O. Prampolini (a), *Esame sintetico della XI Biennale d'Arte a Venezia*, in "L'Impero", 30 maggio.
- V. O. Prampolini (b), *L'arte straniera alla XVI Biennale veneziana*, in "L'Impero", 7 giugno.
- Raccolta Internazionale d'Arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica*, Milano, Galleria Scopinich, febbraio.
- P. T. [P. Torriano], *L'omaggio degli artisti a Vittorio Pica*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 8, 19 febbraio 1928, p. 137.

1929

- Anonimo, *Un monumento ai Caduti* in "L'Artista Moderno", p. 503.
- B. M. Bacci, *Émile Antoine Bourdelle. 1861-1929*, in "Solaria", anno IV, n. 11, novembre.

G. Biadene, *Il salone dell'automobile a Roma*, in "L'Illustrazione Italiana", I, pp. 197-203.

U. Ogetti, *La morte dello scultore Bourdelle*, in "Corriere della sera", 2 ottobre.

M. Tinti, *Osservazioni su Bourdelle*, in "Il Resto del Carlino", 17 ottobre.

P.T. [Pietro Torriano], *La morte dello scultore Bourdelle*, in "L'Illustrazione Italiana", LVI, 41, p. 582.

1930

J. Alazard, *Antoine Bourdelle*, in "Dedalo", XI, 1, pp. 43-64.

M. Biancale, *La Scultura Italiana alla Biennale di Venezia*, in "Il Popolo di Roma", 15 maggio.

C. Carrà, *La scultura alla Biennale veneziana*, in "L'Ambrosiano", 1 agosto.

A. Del Massa, *XVII Biennale Veneziana. "Appels d'Italie" e le mostre straniere*, in "Nuovo giornale", 15 maggio.

G. Dottori, *G. Martinez*, in "Oggi e domani", 22 giugno.

XVII Esposizione biennale internazionale d'arte 1930, catalogo, I ed, Venezia.

M. Guerrisi, *Discorsi sulla scultura*, Torino.

A. Mancini, *Il plauso di A. Mancini allo scultore Gaetano Martinaz*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 9 maggio.

Mostra individuale di Charles Despiau in XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo, I ed., Venezia, pp. 197-198.

Mourey, G., *Le Théâtre des Champs-Élysées*, in "L'Art et les artistes", aprile.

U. Nebbia, *La XVII Biennale di Venezia. II*, in "Emporium", vol. LXXI, n. 426, giugno, pp. 323-343.

A. Neppi, *Alla XVII Biennale di Venezia. Tra le schiere di nudi e dei ritratti plastici*, in "Il lavoro Fascista", 9 settembre.

U. Ogetti, *I Padiglioni stranieri e la Mostra dell'oreficeria*, in "Corriere della Sera", 23 maggio.

A. Petrucci, *"La Cariatide" di Martinez*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 9 maggio.

F. Saporì, *Alla XVII Biennale veneziana. Scultura, Bianco e Nero, Oreficeria* in "Rassegna della Istruzione Artistica", a 1, n. 5, agosto, pp. 283-292.

M. Tinti, *Charles Despiau o del vero classicismo*, in "Giornale di Genova", 25 giugno.

L. Venturi, *Arturo Martini*, in "L'Arte", vol. XXXIII, fasc. IV, Torino, novembre, pp. 556-577.

E. Zanzi, *Cronache torinesi*, in "Emporium", vol. LXXII, n. 428, agosto, pp. 115-121.

1931

G. Lo Duca, *Il Premio Nazionale della Scultura ad Arturo Martini*, in "Rassegna dell'Istruzione Artistica", pp. 202-213.

G. Martinez, *Come scultori musicisti e artisti vedono se stessi e i loro critici*, in "Il Lavoro Fascista", 19 febbraio.

1932

Mostra individuale retrospettiva di Joseph Bernard, in *XVIII Esposizione internazionale d'arte 1932*, catalogo, I ed., Venezia.

P. Torriano, *Romano Romanelli*, Milano.

1933

A. Gide, *Oeuvres complètes*, tomo 4, Parigi, pp. 421-431.

1934

O. Vergani, *Arturo Martini o l'ordine nel disordine*, in "Corriere della Sera", 4 novembre.

1935

P. Ovidius, *L'Art d'aimer*, Losanna.

1936

E. Sacchetti, *Vita d'artista: Libero Andreotti*, Milano.

P. Torriano, *Romano Romanelli*, Milano.

1938

J. Girou, *Sculpteurs du midi: Bourdelle, Maillol, Despiau, Darde, Malacan, Costa, Parayre, Iche*, Parigi.

1949

F. Saponi, *Scultura italiana moderna*, Roma.

1951

U. Ojetti, *Cose viste 1921-1927*, Firenze.

1954

U. Ojetti, *I Taccuini 1914-1943*, Firenze

1956

E. Lavagnino, *La scultura contemporanea in L'Arte Moderna dai neoclassici ai contemporanei*, 2 vol., Torino.

1961

Bourdelle inconnu: bronzes, aquarelles, dessins, catalogo della mostra a cura di C. Murciaux e J.-M. Tosi, Firenze.

J.-M. Tosi, *Bourdelle et l'Italie à travers ses lettres inédites à Ugo Ojetti* in *Bourdelle inconnu: bronzes, aquarelles, dessins*, catalogo della mostra a cura di C. Murciaux e J.-M. Tosi, Firenze.

1966

K. Niculescu, *Bourdelle et Anastase Simu*, in "Revue romaine d'histoire de l'Art", tomo 3, pp. 39-87.

A. L. Trinci, *L'opera dello scultore Alfredo Angeloni*, in "La Provincia di Lucca", a. VI, n. 4, ottobre-dicembre.

1967

M. Guérin, *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié de Aristide Maillol*, Ginevra.

R. Monti, *La misura di Andreotti*, in "L'Illustrazione italiana – Arte Club", n. 31, pp. 13-21.

1968

J.-M. Tosi, *Bourdelle et l'Italie* in "Rassegna storica toscana", a. XIV, n. 2, luglio-dicembre, pp. 239-245.

G. Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, a cura di Maria e Natale Mazzolà, introduzione di G. Piovene, Milano.

1970

I. Jianou-M. Dufet, *Bourdelle*, Parigi.

1974

F. Bellonzi, *Romanelli*, Roma.

M. Meras, *Bourdelle et l'Italie*, in "Bulletin du Musée Ingres", 35, luglio, pp. 15-23.

1975

I. Jianou-M. Dufet, *Bourdelle*, catalogo delle sculture, Parigi.

1977

R. Monti, *Andreotti*, Roma.

1979

F. Cifarelli, *Cataldi Amleto* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Roma.

1980

R. Monti, *Andreotti* in *Scultura toscana del Novecento*, Firenze, 32-46.

1982

D. Basdevant, *Bourdelle et le Théâtre des Champs-Élysées*, Parigi.

1983

F. Benzi, in *Gli artisti di Villa Strohlfarn*, a cura di L. Stefanelli Torossi, Roma.

Gli artisti di Villa Strohlfarn tra Simbolismo e Novecento, catalogo a cura di L. Stefanelli Torossi, presentazione di A. Trombadori, Roma.

M. Quesada, *Arturo Martini* in *Gli amici di Villa Strohlfarn tra Simbolismo e Novecento* 1983, pp. 59-60.

1984

F. Bardazzi, *Antonio Maraini scultore*, Firenze.

M. Pratesi, *Italo Griselli e la suggestione dell'arte etrusca*, in "Antichità viva", a. 23, n. 6, pp. 25-30.

G. Uzzani, *Italo Griselli (1880 - 1958) e alcuni aspetti dell'arte italiana tra le due guerre*, Pisa.

1985

M. Lambraki-Plaka, *Bourdelle et la Grèce*, Atene.

1986

F. Bardazzi, *Introduzione*, in A. Maraini, *Scultori d'oggi* (1930), Firenze, p. 20.

A. Le Normand-Romain, *La taille directe* in *La sculpture française au XIX siècle*, Parigi, pp. 119-124.

M. Quesada, *D'Antino, Nicola* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, Roma.

V. Wiesinger, *Expressionnisme* in *La sculpture française au XIX siècle*, Parigi, pp. 327-333.

1987

M. De Micheli, *Un sogno di pietra* in *Ivan Mestrovic* 1987, pp. 3-7.

Ivan Mestrovic, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 settembre -1 novembre 1987), Milano.

A. Le Normand-Romain, *Bourdelle au Théâtre des Champs-Élysées*, in 1913, *Le Théâtre des Champs-Élysées*, Dossier du musée d'Orsay, pp. 54-72.

Secessione romana 1913-1916, a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, Roma.

M. G. Tolomeo Speranza, *Nicola D'Antino*, Roma.

1988

J. Bernard, P. Grémont Gervaise, R. Jullian, L. Stoenesco, *Joseph Bernard*, Saint-Rémy-lès-Chevreuse.

A. Giannotti, *Nota biografica* in *Libero Andreotti*, a cura di G. Appella, S. Lucchesi, R. Monti, C. Pizzorusso, Matera.

P. L. Rinuy, *Pierres et marbres de Joseph Bernard*, Saint-Rémy-lès-Chevreuse.

L. Stoenesco, *Catalogue de l'oeuvre sculpté* in J. Bernard, P. Grémont Gervaise, R. Jullian, L. Stoenesco, *Joseph Bernard*, Saint-Rémy-lès-Chevreuse, pp. 265-339.

V. Terraroli, *Biagini Alfredo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, Roma.

1989

Arturo Martini: il gesto e l'anima, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Benin, luglio-ottobre 1989), a cura di M. De Micheli e C. Gian Ferrari, Milano.

F. Fergonzi, *Martini e l'esperienza di "Valori Plastici"* in *Arturo Martini: il gesto e l'anima* 1989, pp. 38-48.

A. Le Normand-Romain, *La frise de la Danse (1912-1913) par Joseph Bernard*, in "Revue du Louvre", 1, pp. 59-69.

1990

F. Fergonzi, *Storia e fonti del "Figliuol prodigo" di Arturo Martini*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie III, 2, pp. 604-646.

A. Le Normand Romain, *La Tête d'Apollon. La "cause de divorce" entre Rodin et Bourdelle*, in "La revue du Louvre et des Musées de France", n. 3, pp. 212-220.

S. Lucchesi, *Libero Andreotti nel 1921*, in "Artista. Critica dell'Arte in Toscana", pp. 44-57.

1991

R. Campana, *Romano Romanelli. Un'espressione del classicismo nella scultura del Novecento*, Firenze.

1992

G. De Lorenzi, *Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928*, in "Artista. Critica d'Arte in Toscana", pp. 39-59.

F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in F. Fergonzi, M. T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino, pp. 133-211.

C. Frulli, *Il monumento di Silvio Canevari ai Caduti di Pistoia*, in "Artista. Critica d'arte in Toscana", pp. 72-83.

Giovanni Prini, a cura di A. Contini, con un saggio di S. Sinisi, Genova.

P. Grémont Gervaise, *A propos de la participation de Joseph Bernard et de quelques autres sculpteurs à l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels*

modernes, Paris 1925, in *Joseph Bernard 1866-1931*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbona, pp. 63-67.

C. M. Lavrillier, M. Dufet, *Bourdelle et la critique de son temps*, Parigi.

Le lettere di Arturo Martini, con testi di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, G. Comisso, Milano.

A. Le Normand-Romain, *Héraklès archer. Naissance d'une oeuvre*, Parigi.

T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino, pp. 133-211.

S. Sinisi, *L'universo poetico di Giovanni Prini* in *Giovanni Prini* 1992, pp. 9-25.

F. Viguiet, *Le Monument aux Mort de 1870 par E. A. Bourdelle* in "Hommage et respect". *Les Monuments public de Montauban (1870-1940)*, a cura di G. Vigne e F. Viguiet, catalogo della mostra, Montauban.

1993

G. De Lorenzi, *Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928*, in "Artista. Critica d'Arte in Toscana", pp. 39-59.

1994

Emile-Antoine Bourdelle 1861-1929, catalogo a cura di B. Mantura, Roma.

A. Le Normand - Romain, *Maillol et Rodin* in U. Berger – J. Zutter, *Aristide Maillol*, catalogo della mostra (Losanna), Parigi, pp. 119-125.

L. Scandino, *Alberto Bazzoni: appunti per una biografia* in "Libero: ricerche sulla scultura del primo novecento", pp. 7-15.

C. Sirigatti, *Mario Moschi*, in "Artista. Critica dell'Arte in Toscana", pp. 138-161.

1995

M. T. Diupero, *Le Monument à Mickiewicz de Bourdelle et son double commentaire par l'artiste*, in "Histoire de l'Art", n. 29-30, maggio, pp. 89-100.

1996

U. Berger-J. Zutter, *Aristide Maillol*, Parigi.

U. Berger (a), *Catalogue* in U. Berger-J. Zutter 1996, pp. 183-208.

U. Berger (b), *La carrière internationale de Maillol* in U. Berger-J. Zutter 1996, pp. 151-165.

U. Berger (c), *Maillol. Sa vie, son oeuvre* in U. Berger-J. Zutter 1996, pp. 9-16.

J.-P. Bouillon, *Maillol et Denis*, in U. Berger-J. Zutter 1996, pp. 127-143.

A. Le Normand - Romain, *Maillol et Rodin* in U. Berger – J. Zutter, *Aristide Maillol*, catalogo della mostra (Losanna), Parigi, pp. 119-125.

P. L. Rinuy, *Maillol dans la sculpture française de l'entre-deux-guerres*, in U. Berger-J. Zutter 1996, pp. 167-173.

1997

G. Badino, *Lettere di Eugenio Baroni nell'archivio di Orlando Grosso alla biblioteca Berio*, in "La Berio", Vol. 37, I, pp. 3-39.

A. Le Normand-Romain, *Devenir Bourdelle*, in "Revue de l'art", n. 104, pp. 30-39.

S. Lucchesi, *Bourdelle e l'Italia: la fortuna negli scritti di Ogetti* in *Emile-Antoine Bourdelle 1861-1929* in *Emile-Antoine Bourdelle 1861-1929*, catalogo a cura di B. Mantura, Roma, pp. 17-23.

C. Sirigatti, *A Firenze : quattro targhe ed un monumento ai caduti di Mario Moschi*, in "Libero", ottobre, pp. 10-18.

N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Colloqui sulla scultura. 1944-1945*, Treviso.

C. Pizzorusso – S. Lucchesi, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scrittore*, Firenze.

1998

M. Facci - A. Borri, *Porretta dall'Unità alla Repubblica (1959-1948)*, Porretta Terme, pp. 211-216.

F. Fergonzi *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915).1*, in "Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna", nn. 89-90 (gennaio-aprile 1998), pp. 40-73.

A. Giannotti, *Nota biografica* in *Libero Andreotti*, a cura di G. Appella, S. Lucchesi, R. Monti, C. Pizzorusso, Matera, p. 163.

Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture, a cura di G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, Vicenza.

T. Moruzzi, *Da Caporetto alla vittoria. In difesa di un monumento e di una piazza* in "Il Nuovo Torrazzo", 21 febbraio.

Giovanni Prini: dal simbolismo alla secessione 1900 – 1916, catalogo a cura di F. Matitti e M. Fagiolo dell'Arco, Roma.

G. Uzzani, *Appunti intorno alla scultura di Italo Griselli*, in "Artista", 1997(1998), pp. 54-69.

1999

F. Fergonzi *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915).2*, in "Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna", nn. 95-96, luglio-ottobre, pp. 24-50.

G. Gentilini, F. Riezzo, *Gaetano Martinez scultore*, Matera.

G. Salvagnini, *La scultura nei monumenti ai caduti della prima guerra mondiale in Toscana*, Firenze.

2000

A. Caputo, *La scuola: allievi e amici. Il laboratorio di Porta Romana*, in *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Milano, pp. 174-184.

La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini, a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Milano.

S. Lucchesi, *La danza e le arti decorative. L'equilibrio delle forze*, in *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Milano, pp. 94-101.

L. Lombardo, *Arte sacra. "Semplice e puro, ingenuo e stupefatto"* in *La cultura europea di Libero Andreotti : da Rodin a Martini*, a cura di S. Lucchesi-C. Pizzorusso, Milano, pp. 132-144.

F.R. Morelli, *Un legislatore per l'arte. Cipriano Efisio Oppo. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, 2000.

C. Pizzorusso, *Simbolismo. "Un poeta della creta"*, in *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Milano, pp. 74-93.

S. Rebora, *Impressionismo. Libero Andreotti a Milano*, in *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Milano, pp. 60-73.

2001

P. Santoboni, *Sul "Problema della forma" di Adolf von Hildebrand*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Università degli Studi di Pisa, aa. 2000/01.

2002

Arturo Dazzi : dipinti e sculture dalla donazione Dazzi di Forte dei Marmi, a cura di A. V. Laghi, presentazione di A. Paolucci, regesto biografico F. R. Morelli, Montecatini Terme.

AA. VV., *I luoghi ritrovati. Guida ai Giardini Pubblici*, Reggio Emilia.

2003

A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento: da Antonio Canova ad Arturo Martini*, Torino.

G. Pavan, *Il restauro del Monumento ai Caduti di Attilio Selva*, in "Archeografo Triestino", serie IV, vol. LXIII, pp. 393-426.

2005

M. De Sabbata, *Sul "far grande" in scultura. Episodi monumentali nel primo Novecento in Friuli Venezia Giulia* in A. Del Puppo *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra, pp. 37-69.

C. Sirigatti, *Mario Moschi : l'occhio, la memoria, la mano, la sincerità*, Signa.

2006

Arturo Martini, a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, catalogo della mostra, Milano.

A.C. Cathelineau, *Émile-Antoine Bourdelle, une stratégie des expositions (1884-1929)?*, École du Louvre, Mémoire de DRA 2005-2006, relatore Mme Claire Barbillon.

M. De Sabbata, *Tra diplomazia e Arte: le Biennali di Antonio Maraini, 1928-1942*, Udine.

F. Fergonzi, *L'uomo più assimilatore che si conosca. Un rapido percorso su Martini e l'uso delle fonti scultoree*, in *Arturo Martini*, a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano, 2006, pp. 69-79.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo, a cura di E. di Majo e M. Lafranconi, Milano.

Galleria Internazionale d'Arte Moderna della città di Venezia. La scultura, a cura di F. Scotton, Venezia.

La scultura. Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro, catalogo del museo, Venezia.

E. Pontiggia, *Cronologia in Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, 8 novembre 2006-4 febbraio 2007; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 febbraio-13 maggio 2007), a cura di C. G. Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano, 2006, pp. 275-294.

2007

G. De Lorenzi, *Firenze, la Francia e le arti figurative fra Otto e Novecento*, in "Artista", pp. 58-73.

M. Facci - R. Zagnoni, *Il monumento ai caduti di Porretta nella guerra 1915-18: un'importante opera d'arte da salvare dello scultore Ercole Drei*, in "Nuèter", n. 66, dicembre, pp. 232-239.

F. Salvador, *La scultura a Trieste prima di Mascherini* in *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, a cura di F. Fergonzi e A. Del Puppo, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, Salone degli Incanti Ex Pescheria Centrale, 28 luglio-14 ottobre 2007), Milano, pp. 50-67.

2008

Attilio Selva (1888-1970): sculture, catalogo a cura di F. Antonacci e G. C. de Feo, Roma.

Ercole Drei, 1886-1973: trenta disegni inediti, scultura e pittura, a cura di G. C. De Feo, D. M. Titonel, Roma.

A. Gazzotti – A. Marchesini, “*O soldato d’Italia – o Vittoria*”. *Il Monumento ai Caduti della prima guerra mondiale a Reggio Emilia*, in *Piccola patria, grande guerra*, Bologna, pp. 245-253.

2009

C. Barbillon, *Après la Porte de l’Enfer la leçon d’Adolf von Hildebrand*, in *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914*, Parigi, pp. 141-157.

E. Hérán, *Renoir et Maillol* in *Renoir au XXe siècle*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais Champs Élysées, 23 settembre 2009 – 4 gennaio 2010), Parigi, pp. 158-166.

2010

Antoine Bourdelle. Chemin faisant. Notes et relations de voyages (1901-1927), a cura di M. Kopylov e C. Lemoine, introduzione di J. Laffon, Parigi.

Attilio Selva (Trieste 1888 - Roma 1970): scultore a Villa Strohl-fern, testi e catalogo a cura di G. C. de Feo, Roma.

P. Brucciani, *Griselli nelle avanguardie*, Firenze.

Da Fattori a Casorati: capolavori della collezione Ogetti, a cura di G. De Lorenzi, Viareggio.

F. Fergonzi, *Le teste del 1912, tra rinascimento e cubismo* in *Modigliani scultore 2010*, pp. 145-148.

F. Fergonzi, *Questioni preliminari per Modigliani scultore* in *Modigliani scultore 2010*, pp. 21-95.

Modigliani scultore, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 18 dicembre 2010- 27 marzo 2011), Milano.

F. Sessa, *Amleto Cataldi, un grande scultore dimenticato* in www.francescosessa.blogspot.com, 2 luglio.